LETTRES

SUR L'ENLÈVEMENT

DES

OUVRAGES DE L'ART ANTIQUE

A ATHÈNES ET A ROME.

PARIS. — IMPRIMERIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.

LETTRES

SUR L'ENLÈVEMENT

DES

OUVRAGES DE L'ART ANTIQUE

A ATHÈNES ET A ROME

ÉCRITES LES UNES

AU CÉLÈBRE CANOVA

LES AUTRES

AU GÉNÉRAL MIRANDA

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY.

Nouvelle Édition.

PARIS.

ADRIEN LE CLERE ET Cie, QUAI DES AUGUSTINS, N° 35. | BOURGEOIS-MAZE, QUAI VOLTAIRE, N° 23.

1836.

Avant-Propos.*

Si quelque chose pouvoit redonner quelque intérêt à l'espèce de rapprochement qui paroît devoir lier ensemble les deux Opuscules que je reproduis dans ce volume, ce seroit peut-être encore la coïncidence

* On a cru devoir faire reparoître, et réunis en un seul volume, ces deux Opuscules, malgré l'intervalle d'une vingtaine d'années dont fut séparée leur première publication; nonobstant encore l'espèce de contradiction apparente dont chacune des deux thèses soutenues par l'Auteur, sembleroit pouvoir l'accuser. J'ai dit apparente, car aucun lecteur instruit et de bonne foi ne s'y est trompé. Il est assez reconnu que ces deux recueils de Lettres ont reçu de l'opinion publique, dans toute l'Europe, l'estime des honnêtes gens, et les suffrages des gens de goût.

des temps et des événemens si divers, qui, dans un sens contraire, firent voyager les antiques monumens, sujets de ces deux écrits.

En effet, au moment même où les objets d'art et de sculpture antique, enlevés vingt ans auparavant à Rome, reprenoient le chemin de leur ancienne résidence, un synchronisme particulier voulut, que la ville de Londres reçût les dépouilles de l'Acropole d'Athènes; on veut dire les restes du plus grand nombre de ses sculptures, surtout de celles qui subsistoient encore, dans les ruines toujours croissantes du Parthénon, ou Temple de Minerve. Le Grand-Seigneur avoit autorisé le ministre Anglais, (lord Elgin) à faire cet enlèvement, en reconnoissance des secours que lui avoit prodigués l'Angleterre, contre l'ambition du conquérant devenu la terreur de l'Europe.

Ces fragmens de statues, jadis ornemens des deux frontons du Parthénon, les sculptures de la frise du péribole, et celles d'un assez grand nombre des métopes, venoient de débarquer à Londres. Rangés provisoirement, et sans aucun ordre à terre, ces ouvrages paroissoient aux yeux inexpérimentés du plus grand nombre, fort loin de justifier par leur mérite, la somme considérable d'avances faites par lord Elgin.

Celui-ci réclama l'arbitrage de Visconti; et le hasard voulut, que Canova ayant terminé à Paris les opérations du recouvrement des spoliations de Rome, se décida à faire le voyage de Londres.

Avant de partir pour l'Angleterre, mais surtout après y avoir vu les sculptures, dont le prix étoit en litige, il me fit promettre d'aller au plus tôt les visiter, et de lui communiquer de Londres

même, ce que je penserois des ouvrages, sur lesquels il désiroit connoître mon opinion, pour la rendre publique.

Je tardai peu à seconder le vœu de Canova; et les sculptures du Parthénon ayant été bientôt recueillies, et rangées à Londres, dans un fort beau local, propice à l'étude des artistes, et à la curiosité des amateurs, je m'empressai de tenir ma promesse.

Certaines personnes, je le sais, ont cru alors, trouver de la part de Canova, mais surtout de la mienne, dans le suffrage public donné à l'enlèvement des sculptures d'Athènes, quelque contradiction, avec les motifs et les principes développés précédemment par moi, et qu'on trouvera reproduits dans le second recueil de ce volume. Je me contenterai ici, de toucher quelques-unes des considérations, qui établissent la plus in-

contestable différence entre les deux faits.

Je me flatte qu'elles sont de nature à convaincre tout lecteur désintéressé, éclairé et sans passion, du peu de rapport (moral bien entendu) existant entre deux faits, qui, matériellement semblables, si l'on veut, diffèrent entièrement, sous les points de vue les plus importans.

Or ces points de vue, sont ceux des intérêts de la morale avant tout; ceux des circonstances politiques qui ont motivé et autorisé l'enlèvement dont il s'agit; ceux de la science et du goût; enfin ceux de la conservation même de ces ouvrages.

1° *Quant aux points de vue de moralité, on les a déjà mis hors de cause, par l'autorisation que le gouvernement du pays donna, en reconnoissance des secours de l'Angleterre, au ministre de cette nation.*

2° Il convient de mettre une grande différence, entre les ruines d'Athènes, et les ruines, ou les objets d'art de Rome antique et moderne. Celles-ci sont soumises à une police de conservation, qu'encourage l'affluence continue des voyageurs de toute l'Europe. Celles d'Athènes dépérissoient journellement, et par l'incurie du gouvernement, et quelquefois par le fait des enlèvemens partiels de quelques débris, que provoquoit ou accéléroit le zèle de quelques amateurs.

3° On doit reconnoître, que les sculptures enlevées des ruines du Parthénon, se trouvoient situées trop loin de la vue, et trop désavantageusement, même à la place qu'elles occupoient, non-seulement pour servir d'objet d'étude, mais encore pour être appréciées par les voyageurs, à leur juste valeur.

4° Il n'est que trop prouvé, à quel point.

au milieu d'un dépérissement toujours croissant des monumens de l'Acropole d'Athènes, ses sculptures, perdues pour le reste du monde, se trouvoient menacées de disparoître entièrement.

Pour revenir au sujet de mon voyage à Londres, j'y arrivai en juin 1818, et après en avoir instruit Canova, je le prévins que j'allois lui adresser, dans une série de Lettres improvisées, dont il feroit emploi à son gré, une opinion détaillée, sur les points les plus importans, des statues et bas-reliefs du Parthénon, rangés avec le plus bel ordre dans leur nouveau local.

La collection de Lettres où se trouvèrent rédigées mes observations, imprimées dans le temps, sous la rubrique de Rome, n'eut guère alors de publicité, qu'à Londres et en Italie. Il n'y en eut ici, à proprement parler, aucun exemplaire dans le com-

merce. Je puis dire qu'elles paroissent aujourd'hui, à Paris, pour la première fois.

Pour ce qui regarde la seconde correspondance dans l'ordre de ce volume, quoique de beaucoup la première dans l'ordre des années, je dois dire, qu'elle revoit le jour pour la troisième fois, bien qu'elle n'ait jamais été dans le commerce. La première impression eut lieu en **1796**, *lorsque Bonaparte vainqueur dans le nord de l'Italie, après son premier succès, commençoit à menacer Rome de la spoliation de ses monumens.*

Etant proscrit alors, par suite des événemens politiques (de vendémiaire), *ce fut dans la retraite où je m'étois caché, que le général Miranda, qui en avoit le secret, vint m'engager à établir entre nous, sur le danger qui menaçoit Rome, une correspondance qu'il se chargeroit de rendre publique. Elle vit effectivement le jour alors, et par une suite d'articles dans un journal (le* Rédacteur*). Peu de temps après ma libération, j'en recueillis tous les morceaux, en une brochure, que j'adressai au général Bonaparte, qui, bien entendu, n'en tint aucun compte.*

L'écrit qui se reproduit aujourd'hui, pour la troisième fois, quoiqu'il n'ait reçu du commerce aucun mouvement, ne laissa pas d'avoir quelque retentissement en Europe. Ce fut surtout à l'époque de la seconde restauration.

Lorsque le résultat d'une reprise de

guerre, suscitée par le retour en France de Bonaparte, eut ramené une seconde fois au cœur du royaume, les puissances alliées, et relégué l'usurpateur à l'île de Sainte-Hélène, il dut s'opérer, dans leur conduite, plus d'un changement. Leur générosité, lors de la première invasion, les ayant mal servis, ils résolurent de remettre toutes choses, entre la France et l'Europe, sur le pied de ce qu'on appelle Status ante bellum.

Alors chacune des nations spoliées dans leurs monumens et ouvrages d'art, mit en avant la prétention d'en exiger l'entière restitution.

En tête parut le gouvernement Romain, représenté par le célèbre Canova, qui avoit fait réimprimer, sous la rubrique de Rome, les Lettres par moi composées et publiées vingt ans auparavant à Paris. A cette nouvelle édition, fut ajoutée

le texte, que nous reproduisons dans celle-ci, d'une pétition rédigée aussi alors, laquelle témoignoit de la véritable opinion, à cet égard, c'est-à-dire de celle qu'avoient manifestée les hommes les plus habiles, et les plus éclairés de l'époque.

Ce fut donc Canova, qui par une nouvelle publication de mon écrit, fait vingt ans auparavant, lui donna une seconde existence.

Dès qu'il eut reproduit, et mis entre les mains des souverains et intéressés réunis à Paris, la suite des Lettres, auxquelles leur date de vingt ans antécédens, donnoit une sorte d'autorité, hors de toute connivence avec les intérêts de l'époque nouvelle, il n'y eut plus la moindre dissidence d'opinion. Chaque nation revendiqua et récupéra, sans aucune contestation, ce que le droit barbare de spoliation, depuis long-temps désavoué

par toute l'Europe, étoit parvenu à concentrer chez une seule.

Alors aussi se trouva totalement épuisée la nouvelle édition des Lettres, que l'on reproduit aujourd'hui.

LETTRES

ÉCRITES DE LONDRES A ROME,

ET ADRESSÉES

A M. CANOVA,

SUR LES MARBRES D'ELGIN

OU

LES SCULPTURES DU TEMPLE DE MINERVE

A ATHÈNES.

PREMIÈRE LETTRE.

Londres, 6 juin 1818.

MON AMI,

CE que vous m'aviez écrit de Londres, pendant votre séjour en cette ville, sur les sculptures du temple de Minerve à Athènes, sculptures dont l'Europe devra la jouis-

sance et la conservation au zèle ardent et éclairé de mylord comte d'Elgin, et ce que vous m'avez récrit depuis votre retour à Rome, fit naître en moi, je ne puis le dissimuler, une double impression qu'il m'étoit assez difficile de m'expliquer. C'étoit un sentiment tout à la fois de confiance et de doute. Ne pouvant, d'une part, suspecter ni votre goût ni votre franchise, je me sentois obligé de vous croire sur ce que vous m'écriviez du haut mérite de ces ouvrages; d'autre part, je ne savois dire quel secret motif me disposoit à rabattre quelque chose de la valeur que vous leur donniez.

La vue de ces ouvrages, en dissipant tous mes doutes, m'en a, je pense, révélé la cause; il m'a semblé qu'elle tenoit à une sorte de sentiment d'amour-propre fort ordinaire, qui souffre impatiemment qu'on vienne diminuer ou changer l'idée que nous nous sommes faite du mérite absolu ou relatif, soit des personnes, soit des choses. Ce sen-

timent seroit peut-être alors le même que celui qui porte les hommes, tantôt à s'élever au-dessus des autres, tantôt à rabaisser ceux qui s'élèvent au-dessus d'eux : principe et ressort d'émulation ou d'envie, selon la bonne ou la mauvaise direction que les passions lui donnent.

Ce ressort n'agit pas seulement dans le cercle ordinaire de la vie, où l'on se dispute la supériorité du pouvoir, du crédit, des richesses, de la considération. Il n'a guère moins d'énergie dans la sphère du savoir, des talens, des connoissances. Tout homme qui vient vous dire : J'ai vu plus et plus loin que vous; voyageur aux terres inconnues, j'ai pénétré plus avant, et j'ai découvert des merveilles dont vous n'avez pas l'idée, excitera très-probablement, chez ceux qui l'ont précédé dans la carrière, un petit mouvement d'envie, ou un doute involontaire sur l'excellence des objets qu'il décrit. Heureuse impression toutefois! car elle sera

cause que ses rivaux, pour lui disputer son privilége, pour partager avec lui l'honneur ou le plaisir de sa découverte, iront en vérifier la réalité, et soumettre ses descriptions, ses récits et ses opinions à leur critique, à leur propre manière de voir.

Il en va de même dans ce qui se rapporte aux sensations du goût, et aux idées que font naître en nous les ouvrages de l'art et du génie. Celui qui a vu ce que les autres n'ont pas vu, s'il s'annonce pour y avoir trouvé quelque chose de nouveau, de particulier ou de supérieur, semble se donner un privilége qui naturellement éveillera l'envie. Si ce qu'il a vu n'est pas seulement un objet isolé et stérile, mais un ensemble fécond en points de vue nouveaux, et en opinions auxquelles puisse se rattacher un système quelconque de doctrines et de théories, plus naturellement encore, l'amour propre regimbera contre des notions, qui tendroient à déranger les conséquences de cel-

les qu'on s'étoit faites. Tout ceci ne vous dit rien que vous ne sachiez. C'est ainsi qu'en beaucoup de genres bien plus importans, des vérités, non de goût, mais de fait, ont eu de la peine à s'établir, et à triompher d'opinions fausses, mais qui s'étoient enracinées avec toutes les habitudes.

Je crois donc avoir eu ma petite part de ce travers, lorsque vous m'écrivîtes ce que vous avoient fait éprouver les marbres d'Elgin, quoique mal placés, et dans cet état de confusion et de désordre où ils se présentèrent à vous, au moment de leur décaissement. L'antiquité, malgré tout ce qui en est perdu, (et ce sont ses plus beaux ouvrages) nous a transmis tant d'excellens morceaux, entre lesquels le goût éclairé de plusieurs siècles a établi les rangs, que j'eus peine a croire, qu'une semblable échelle pût être dérangée par les objets dont vous me parliez.

Ce n'étoit pas que je fusse sans prévention favorable pour les sculptures du Parthénon,

dont vous savez que je m'étois fort occupé il y a huit ou dix ans, lorsque j'eus la fantaisie de retrouver, d'après les dessins de Nointel, l'ensemble de la composition du fronton occidental de ce temple, à l'occasion d'une controverse élevée dans le sein de l'Académie des Belles-Lettres, sur le côté de l'édifice qui en avoit été l'entrée principale, et sur les sujets respectifs des deux frontons.

Occupé aussi, comme vous n'ignorez pas que je l'ai été pendant long-temps, de faire revivre, par la critique des textes et des monumens, les grands ouvrages de la statuaire en or et ivoire, dont l'idée, l'effet et la pratique n'étoient plus, pour la plupart des hommes, que de vains songes ou des ombres plus vaines encore, j'avois eu l'occasion de pénétrer assez avant dans l'histoire du goût et de l'art des Grecs. Ayant vu, et ayant, je crois, prouvé que trois siècles au moins d'un exercice continu de tous les arts d'imitation

avoient dû précéder le siècle de Périclès; prévenu en faveur de cette époque, par un grand nombre d'analogies et de parallèles tirés des autres parties de la culture de l'esprit humain; ayant avancé ailleurs, que l'idéal (en entendant ce mot dans son vrai sens) étoit le plus haut point de perfection de l'art, et certain qu'on avoit jadis adjugé la palme en ce genre à Phidias; vous pouvez croire que j'étois fort disposé à accorder toute faveur à des ouvrages, que l'histoire nous montre comme ayant été exécutés, au moins, sous l'influence du génie de ce grand artiste, ou comme devant témoigner du goût et du style de son époque.

Quelques morceaux de la frise du Parthénon, plus ou moins bien moulés jadis par les soins de M. le comte de Choiseul-Gouffier, et un fragment original de cette frise rapporté par lui d'Athènes en France, m'avoient donné, ainsi que les gravures de Stuart, une haute idée de la sculpture à cette époque,

surtout quand je la comparois, ainsi qu'on doit le faire dans de tels arbitrages, à des ouvrages correspondans, c'est-à-dire, du même genre, c'est-à-dire, à ce que l'on appelle des *sculptures de bâtiment*.

Mais comment, de ces pièces détachées de leur corps, et séparées de l'esprit qui les anima, conclure un ensemble de faits et de notions, sur lequel puisse se fonder la connoissance certaine du goût et du savoir d'une époque ou d'une école? Tout au plus ces fragmens, en tant que morceaux enlevés à une frise ou à une série de figures en bas relief, auroient-ils servi à faire prendre une idée approximative de sa totalité. Et encore même il me semble qu'on se seroit trompé dans cette appréciation, surtout à l'égard d'un ouvrage auquel beaucoup de mains avoient concouru, et qui offre plus d'une variété sensible de manière et d'habileté. Ainsi deux ou trois femmes athéniennes du marbre de Choiseul, offrent un style de draperie

simple, des plis droits, et une proportion un peu courte. Conclura-t-on de là au style général de draper et à la manière de cette époque? La conclusion seroit d'autant plus fausse, qu'elle est démentie par l'ouvrage même, et par d'autres figures de femmes drapées, qui suivent ou précèdent celles dont je viens de parler. Pareilles erreurs auront lieu, si, de certaines négligences de détails, on prétend tirer des conséquences trop générales à l'égard du savoir et de l'habileté de ce temps. C'est ainsi que quelques critiques ont pu se faire, et donner à d'autres, des idées très-inexactes du goût de l'époque de Phidias, en prenant des particularités pour base d'un système général. Je crois aussi, que la crainte de tirer, en sens contraire, de quelques faits trop peu connus et d'un trop petit nombre d'autorités, d'autres conséquences également inconsistantes, pouvoit être ce qui entretenoit l'incertitude de mon opinion.

Un autre motif de mon indécision (non-

obstant ce que je savois du genre de sculpture en ronde bosse, des figures des frontons) étoit toujours l'idée qu'il falloit juger toutes les sculptures du temple de Minerve, selon cette échelle de proportion relative au degré de mérite qui suffit à ce que nous appelons *sculpture de bâtiment :* car nous donnons ce nom à tout ouvrage sculpté, soit adhérent à la masse d'un édifice, soit faisant partie nécessaire de son architecture, et ordinairement d'un mérite secondaire. Cette opinion, il faut l'avouer, n'est pas inapplicable à certaines parties de ces sculptures, à celles, par exemple, de la frise, et surtout des métopes. Tout en les admirant, d'après quelques échantillons, je voyois clairement, à la manière seule dont elles avoient été exécutées, l'objet qu'on s'y étoit proposé, les considérations d'après lesquelles on les avoit produites, et d'après lesquelles il falloit aussi les juger. Je voyois bien que, pour les admettre dans la balance d'une compa-

raison équitable, avec celles des sculptures antiques, qu'on sait avoir été faites pour un autre but et pour de plus nobles emplois, il falloit tenir compte de toutes sortes de différences dans le genre, dans la destination, dans l'exécution. Et, en effet, qui voudroit apprécier la valeur absolue de quelques-uns des plus habiles artistes modernes, d'après des fragmens de peinture ou de sculpture de décoration faites sous leur direction, prendroit du goût de ces artistes, et de leur savoir, l'idée la plus incomplète.

C'est ainsi que je raisonnois à l'égard des sculptures du Parthénon, et je pense encore que je n'avois pas tout-à-fait tort. J'étois donc disposé à en concevoir la meilleure opinion, c'est-à-dire à leur attribuer une grande perfection relative. Jugeant par analogie du mérite des figures sculptées dans les frontons, que je savois bien avoir été, non des bas-reliefs, mais des statues, je me persuadois qu'il falloit aussi à leur égard,

c'est-à-dire en les comparant à nos meilleures statues antiques, décompter dans ce parallèle, toute la distance que la grande diversité d'emploi et de position, semble avoir dû introduire entre elles. Je pensois qu'il falloit se garder de les mesurer sans réserve ni restriction, avec des ouvrages destinés à être vus de près, et doués, par conséquent, de cette perfection exécutive qui ajoute à toutes les autres perfections. Enfin il me sembloit que le parallèle ne devoit embrasser qu'un certain nombre de rapprochemens, et seulement dans ce qui concerne le caractère, le style et le goût d'école.

Cependant la lettre où vous m'apprîtes que vous aviez fait venir de Londres à Rome un plâtre de la figure appelée l'*Ilyssus;* commença à me donner quelques scrupules sur cet état d'indécision où mon jugement flottoit encore. Vous avez éprouvé vous-même combien on doit se méfier des im-

pressions isolées que produisent les ouvrages vus séparément, et placés hors de leurs points de comparaison. Je craignois que quelque chose de semblable à cet effet, n'ait pu être favorable aux antiquités d'Athènes vues à Londres.

Mais, dès qu'un de ces objets transporté à Rome, c'est-à-dire au centre de tous les parallèles qui peuvent en fixer la valeur, loin de perdre à cette épreuve, conservoit au contraire la place que vous lui aviez assignée, je compris qu'il devoit y avoir dans cette sculpture quelque chose de particulier, c'est-à-dire un caractère et une manière de voir et de faire, dont l'idée devoit être nouvelle. A peu près dans le même temps, je vis à Paris un plâtre de Thésée ou Hercule jeune, figure du fronton oriental, et quelques autres fragmens moulés sur diverses parties de ces sculptures. Ce fut effectivement pour moi une sorte de révélation. Je sentis sur-le-champ combien portent à

faux tous les systèmes qu'on imagine, sur l'histoire de l'art et du goût en Grèce, lorsqu'on ne se fonde que sur le petit nombre de faits incohérens ou douteux, qu'on prend trop souvent pour un corps complet. Ce que nous avons d'antiques me paroît ressembler, dans son genre, à ce que seroit une traduction souvent infidèle d'un ancien corps d'histoire, traduction dont il nous manqueroit encore plus des trois quarts, et où il n'y auroit pas deux pages qui se suivissent. Avec quelle précaution ne conviendroit-il pas de s'en servir, si l'on vouloit combler de tels vides.

Les sculptures du Parthénon me semblent propres à remplir une immense lacune dans l'histoire du goût; et il y a une vérité qu'il est bien juste de dire dans ce sujet, c'est que jamais elles n'auroient produit ni cet effet, ni aucun autre sur le goût des modernes, sans l'heureuse importation qui en a été faite en Europe. Car personne ne nous avoit

encore dit la centième partie de ce que le seul plâtre du Thésée m'apprit en un instant.

Telles furent les impressions que j'en reçus, et que je vous communiquai. Vous m'engageâtes à aller visiter et examiner moi-même les originaux. Je vous le promis, et vous voyez que je vous ai tenu parole. Je suis d'avant-hier à Londres, et ma première visite a été au *British-Museum*. J'en sors. Mais je voudrois inutilement aujourd'hui entrer avec vous en matière sur ce que vous désirez. Tout au plus pourrai-je vous dire deux mots sur le local, où toutes les sculptures que vous aviez vues dans un état de désordre, sont maintenant rangées.

Elles occupent une très-grande salle provisoirement construite, fort bien éclairée par en haut. Tout autour de ce local, d'à peu près 80 pieds de long sur 40 de large, règne à la portée de la main un rang de 40 dalles, formant 46 ou 47 morceaux des bas-reliefs de la frise du Parthénon, lesquels

ont 4 pieds de longueur le plus grand nombre, et quelques-uns 5 ou 5 et demi. Ainsi, comme vous le voyez, on a un développement de près de 200 pieds de cette frise : et l'on en jouit mieux sans doute qu'on ne le faisoit dans l'édifice même, où elle étoit médiocrement éclairée, et posée plus loin de la vue. J'ajoute qu'étant ici placée tout autour d'un local intérieur, au lieu de l'être comme jadis tout autour d'un extérieur, l'œil l'embrasse, la parcourt, en passe tous les objets en revue avec plus de facilité, et en compare mieux les variétés.

Au-dessus de cette frise, et à une hauteur d'à peu près 20 pieds, sont placées de chaque côté, dans la longueur de la salle, 16 métopes qu'il faut réduire à 15, la 16e étant un plâtre moulé sur une des 15 autres pour la symétrie.

Tout autour de la salle, on a rangé, sur des piédestaux fixes ou tournans, les statues

des frontons, les fragmens principaux qui se sont conservés de figures plus ou moins brisées, et qui s'élèvent au nombre de quinze ou seize.

Les fragmens plus petits, et dont il n'est presque plus possible de deviner ou de retrouver l'emploi, d'autres dont on aperçoit encore le rapport avec certains débris, recueillis soigneusement par mylord Elgin, et qui pourront exercer l'esprit de divination des artistes, sont mis en dépôt tout à l'entour des murs.

Je n'ai pu qu'admirer ce bel arrangement et l'esprit de sagesse qui l'a dicté. Rien de mieux disposé pour toutes les sortes d'études et de recherches. Je vous fais part cependant d'un vœu que j'ai formé, et dont j'ai pris la liberté de communiquer l'idée dans une légère esquisse à M. Hamilton. Voyons si vous serez de mon avis.

Je pense qu'on a bien raison de placer à la portée de l'œil, et en quelque sorte sous

la main du spectateur, des ouvrages qui, dans l'état de mutilation où il faut sans doute les laisser, doivent être considérés, avant tout, comme objets d'étude. Cependant j'ai été frappé de la différence d'effet que plusieurs d'entre eux produisent, (je parle des figures des métopes, surtout, et de la frise) selon qu'on les voit de près ou de loin, d'en haut ou d'en bas. Quoi qu'on puisse dire, tous ces objets, vus en leur lieu et à leur distance, nous donneroient certaines leçons, produiroient certaines impressions qu'il n'est pas au pouvoir de notre imagination de recevoir. Que voulez-vous donc? me direz-vous. Le voici. Le *British-Museum* possède des fragmens de toutes les parties de l'architecture du temple. Je voudrois qu'on les moulât; un chapiteau moulé en donneroit huit. En architecture, il suffit d'un fragment de corniche et d'entablement, pour en rétablir la totalité. Rien ne seroit donc plus facile que de construire

au bout du Muséum, en plâtre ou en maçonnerie, la ligne des colonnes antérieures du Parthénon avec son fronton, de placer, sous cette rangée de colonnes, une portion moulée de la frise; d'incruster, entre les triglyphes, les plâtres des métopes, et de remplir le tympan du fronton, des plâtres des statues qui l'ornoient jadis. On verroit ainsi d'un seul coup d'œil tous ces morceaux, tels qu'on les vit dans l'atelier, et tels qu'ils furent vus selon l'esprit, et selon le vœu de leur destination.

Je vous ferai part encore, par la suite, de quelques autres idées que m'a fait naître la première vue de ces chefs-d'œuvre. Car il ne suffit pas que de tels objets reçoivent le suffrage des artistes, il faut les mettre en état de conquérir l'admiration même des ignorans; et ce qu'on fait dans cette vue a bien plus d'utilité qu'on ne pense. Mais je remets à vous offrir ces considérations dans les lettres suivantes.

J'aurois voulu aussi vous dire deux mots de toutes les autres richesses que contient ce Muséum. Je n'ai eu d'yeux, à vrai dire, que pour les sculptures du Parthénon. Elles seules, comme vous le savez, ont été le but de mon voyage; seules aussi elles feront le sujet de ma correspondance, puisque telles sont les obligations que vous m'imposez. Vous ne voulez pas d'ailleurs que je vous décrive des objets que vous connoissez, et qui ont été déjà très-fidèlement décrits par MM. Visconti et Burrow.

J'aimerois bien mieux cependant vous faire la plus ample description de tout ce qui est renfermé dans ce Muséum, que de hasarder les jugemens et les considérations que vous désirez obtenir de moi. Décrire des ouvrages d'art, en faire la classification, en donner les mesures, en hasarder l'explication, et, par un beau langage ou des paroles pittoresques, tâcher d'en transmettre l'intransmissible idée, c'est une œuvre, soit de pa-

tience, soit d'érudition, soit d'imagination; et avec un peu de tout cela, on pourroit satisfaire bien des personnes.

Mais vous n'êtes pas de ces personnes-là. Vous êtes artiste, et vous voulez, dites-vous, que je traite de toutes ces sculptures uniquement en artiste. Vous voulez que je vous communique mon opinion sur ce qui en constitue le caractère propre, et le mérite, soit absolu, soit relatif; que j'applique une mesure particulière à chaque classe d'objets, pour les évaluer selon leurs différentes destinations, et que j'en déduise des conséquences générales pour le tout ensemble, c'est-à-dire pour le génie qui a présidé à ces travaux. Vous désirez que je vous dise quelle part je pense que Phidias a pu avoir personnellement à l'exécution de cette sculpture; quelle place il me paroît que le style de l'époque et de l'école où elle a été faite, doit occuper dans le parallèle que nous pouvons en faire, avec le style des autres ou-

vrages antiques qui nous restent; si le goût de cette époque, d'après l'autorité de ces fragmens, doit être maintenu au rang où les témoignages de l'antiquité s'accordent à le placer; quelles sont les considérations qui doivent être mises dans la balance où l'on peseroit, avec les beaux ouvrages qui nous sont parvenus des anciens, les restes des sculptures du Parthénon ; enfin, de quelle importance seront dorénavant, pour les progrès des arts et le développement de leur histoire, l'étude et la connoissance de ces monumens.

Il y a, mon ami, dans cette tâche que vous m'imposez, beaucoup plus que je n'en puis porter. Ce seroit là le sujet d'un grand ouvrage. Or, cet ouvrage ne sauroit encore être entrepris. Pour établir, dans cette région toute neuve de l'histoire du goût de l'antiquité, des routes sûres, ou des points de reconnoissance incontestables, il faut un concours préalable d'opinions, de jugemens,

ou d'expériences faites sur le goût d'un grand nombre de personnes. Car les choses de goût ou de génie n'ont point de ces évidences qui dispensent d'épreuves. C'est au contraire sur les impressions du grand nombre, que veulent s'appuyer les théories et les vérités de sentiment; et jusqu'ici les expériences nous manquent, ou ne sont pas assez nombreuses.

Jugez donc vous-même si ce ne seroit pas une imprudence à moi, que de traiter à fond les questions que vous me proposez. Mais si vous voulez vous contenter d'une simple opinion, et par la voie d'une correspondance, dont toutefois vous serez le maître de disposer, voici ce que je me propose de faire pour répondre à vos désirs.

Chaque fois que je sortirai du *British-Museum,* je mettrai par écrit, et je vous adresserai comme une sorte de procès-verbal de tout ce que m'aura suggéré la vue des objets, du moins dans les rapports

sous lesquels vous avez la bonté de vouloir connoître mon sentiment et mes opinions.

Je ne vous ai parlé, dans cette lettre, que de l'arrangement des sculptures d'Athènes, au milieu de la collection britannique. J'espère, dans celle qui suivra, vous communiquer ce que la première vue de ces grands ouvrages m'a fait éprouver. Je pense qu'en ne me donnant pas d'autre plan, mais en suivant tout simplement l'ordre des impressions que j'aurai reçues, je parviendrai à vous offrir une esquisse de ce qui pourroit un jour devenir un ouvrage.

DEUXIÈME LETTRE.

Londres, du 8 juin 1818.

Mon ami,

Il me semble que s'il convient de se tenir en garde contre l'admiration produite par une première vue des ouvrages de l'art, c'est surtout lorsqu'ils se présentent à nous avec cette apparence de dégradation que l'antiquité leur donne. Ceci a l'air d'un paradoxe, car il paroît que ce devroit être le contraire. Toutefois je ne craindrois pas d'affirmer que, pour ce qui regarde l'artiste, l'état de ruine et de mutilation, est singulièrement propre à faire naître un préjugé

favorable aux ouvrages, et à exalter en lui le sentiment de l'admiration. La raison ne m'en paroît pas difficile à trouver. C'est que l'imagination, suppléant ce qui manque, ajoute, à la beauté de ce qui reste, une mesure indéfinie de beauté, qu'elle suppose. Quand l'objet est intègre, il offre à l'esprit une image terminée. Il n'y a plus rien audelà. Mais si ce fragment me paroît si admirable, que seroit-ce donc du tout ensemble? Alors notre estime n'a plus de bornes. Je dis encore, que ces débris de statues, ainsi décomposées, ont l'avantage de présenter, dans cette décomposition même, un genre d'instruction particulière, qui est celle que l'esprit d'analyse aime à y trouver; tandis que les injures du temps sont, pour l'imagination, comme des espèces de cicatrices qui rendent l'ouvrage mutilé plus respectable, lui impriment un caractère privilégié, et le garantissent des atteintes de la critique.

Mais si ces effets se font éprouver plus ou moins dans tous les restes de l'antiquité, combien n'auront-ils pas plus de pouvoir sur le sentiment du spectateur, en présence de ceux de ces débris, qu'une origine aussi recommandable que certaine, doit environner des plus séduisantes préventions : car ici rien n'est douteux. Nous touchons, nous voyons les marbres que virent Périclès et Platon, que travailla le ciseau peut-être d'Agarocrite ou d'Alcamènes, que peut-être retoucha celui de Phidias. Ce sont les débris d'un des plus célèbres temples de l'antiquité, construit dans le plus beau siècle d'Athènes, édifice qui fut un des chefs-d'œuvre de l'art, et qui, doué d'une fleur de beauté toujours nouvelle, selon Plutarque, sembloit avoir acquis le privilége de rajeunir avec les années.

Ici le spectacle de ces ouvrages tire une valeur particulière, d'une multitude de sentimens et de considérations accessoires,

qu'aucune autre collection d'antiques ne sauroit présenter.

Quelle foule d'idées vient vous saisir ! Comment et par quelle fortune tant de trésors de l'art ont-ils échappé au naufrage des temps, aux ravages de la guerre, à la barbarie des Turcs ? Comment se fait-il que ce bonheur soit arrivé précisément à l'un des monumens de l'époque la plus vantée ? Quel heureux destin, en veillant à la conservation de ces précieux restes, a pu les faire sortir de leur terre natale, devenue en quelque sorte leur tombeau, et les transporter en Europe, pour servir encore une fois de leçon et de modèle au goût des artistes, aux entreprises de l'art ? On a peine à en croire ses yeux. Est-ce un songe ? est-on dans le temple de Minerve ? est-on dans les ateliers de Phidias ? Cet immense recueil de pièces originales commande un sentiment nouveau.

Quelque chose de particulier (du moins si j'en juge d'après moi) vient ajouter à cette

admiration générale; c'est l'aspect et l'effet d'originalité qui vous frappe de toutes parts. Au milieu des collections de statues antiques, devenues aujourd'hui si nombreuses, le goût est souvent fatigué de la monotonie de style qui règne dans ces figures, redites les unes des autres, copies répétées d'âge en âge, venues jusqu'à nous sans titre qui les accrédite, ou portant l'empreinte du travail routinier dont elles furent les produits. Ici la première sensation m'a paru être celle que fait éprouver tout ouvrage doué d'un mérite original. Soit que la certitude de la chose influe, par une prévention naturelle, sur le jugement du goût, soit que très-réellement ces objets, déjà nouveaux pour nous, aient un caractère qui les distingue de tous les autres; soit que la hardiesse du ciseau dans quelques-uns, la nouveauté de l'invention, l'excellence de l'exécution dans d'autres, ne laissent aucun doute sur l'esprit créateur qui présida à ce travail, il est im-

possible de n'être pas averti, au premier coup d'œil, qu'on est en présence d'ouvrages originaux.

Nonobstant tout cela, on doit toujours se défier de l'impression d'une première vue. Pour s'assurer de l'impartialité de son jugement, il convient de laisser passer cet effet, et d'en appeler à de nouvelles épreuves.

C'est ce que j'ai fait. Mais cette méthode n'a servi qu'à me donner la preuve la plus péremptoire de la supériorité de ces ouvrages. Vous savez que le privilége caractéristique de tous les chefs-d'œuvre, est de gagner toujours davantage à être revus. Ici de même : plus vous examinez, plus vous découvrez de ces mérites et de ces beautés qu'une première vue n'avoit pu vous révéler. Au sentiment vague d'étonnement dont je vous ai parlé, succède un sentiment d'admiration raisonnée qui va toujours en croissant, parce que toujours se découvrent de nouvelles preuves d'une raison profonde,

dans toutes les parties comme dans l'ensemble de ces sculptures. Alors l'esprit se rassure contre la crainte d'un jugement préoccupé.

Voici encore un effet que j'ai éprouvé, et que vous savez qu'on éprouve à la vue de ce petit nombre d'ouvrages, dans tous les genres, qui sont le fruit d'une haute intelligence et d'un sentiment original; c'est que ce qu'ils peuvent avoir de défectueux, d'incomplet ou d'imparfait, ne vous frappe point de prime abord. Il arrive ensuite que lorsque la critique des détails finit par vous faire apercevoir ces défauts, vous ne voulez plus en tenir compte, parce qu'ils vous semblent être comme la condition nécessaire des beautés qui les absorbent. Enfin ils cessent même de vous paroître ce qu'ils sont, et vous ne voudriez pas les supprimer, quand il tiendroit à vous de le faire.

J'ai été, je l'avoue, très-frappé de ce dernier effet, après avoir parcouru et passé

maintes fois en revue cette nombreuse série de figures de tout genre, qui formoient, dans la frise de la *Cella* du Parthénon, le cortége de la procession Panathénaïque.

Une grave méprise dans la manière de considérer cet ouvrage, seroit de prétendre en juger les morceaux séparés de leur ensemble, et les apprécier sous le rapport d'exécution en bas-relief, de la façon dont on apprécieroit un sujet isolé, étudié, composé et traité dans des vues toutes différentes. Rien ne ressemble moins à un sujet et à un travail d'étude, qu'une frise de 400 pieds courans de bas-reliefs en marbre, et qui ne fut jamais destinée à être, ni placée sous les yeux du spectateur, pour être examinée de tous côtés, ni exposée aux recherches d'une critique scolastique. Il faut encore tenir compte ici du système des anciens dans leurs bas-reliefs.

L'esprit du bas-relief antique (style et savoir à part) ne fut, comme vous le savez,

en aucun temps le même que celui dans lequel ce genre de sculpture a été traité ordinairement par les modernes. Toujours appliqué à l'architecture, toujours accessoire subordonné aux formes et à l'effet des édifices, des autels, des vases, etc. le bas-relief, successeur des hiéroglyphes, ou de signes équivalens, fut une sorte d'écriture, et les figures conservèrent toujours dans leur ordonnance et leur composition, le caractère de leur emploi originaire. De là aussi le genre de leur exécution simple, sans recherche de dégradation, de perspective, et de tout ce qui appartient aux effets de la peinture. De là encore ces variétés de fini, selon le lieu d'où il falloit les voir, selon les espaces où ils devoient figurer.

On doit croire, en considérant le précieux et la régularité d'exécution de certains bas-reliefs antiques, qu'ils furent terminés d'après des modèles finis et complètement achevés. Une multitude d'autres témoigne,

par une exécution qui est propre de la matière dans laquelle ils furent taillés, qu'ils le furent, soit d'après de simples esquisses, soit seulement d'après des dessins. Or ces bas-reliefs-là sont ceux où brillent le travail du ciseau, et une certaine hardiesse de formes heurtées et improvisées, si l'on peut dire, en marbre. Il convient donc, dans l'appréciation qu'on fait des ouvrages en bas-relief, de prendre en considération la manière dont ils ont été produits, l'esprit selon lequel ils ont été composés et exécutés.

C'est sous de semblables points de vue qu'il faut juger les bas-reliefs de la frise du Parthénon. On se persuade bientôt que cette sculpture n'a point été faite sur un modèle en argile ou en cire, de la même dimension que les marbres. En effet, tout modèle étant destiné à être copié, nécessairement la copie en répète (sauf les variétés de détail) la manière générale et le caractère constitutif. Or, qui ne sait que la matière molle dont on

se sert pour modeler, porte naturellement à arrondir les objets du bas-relief, à faire fuir les contours, à dégrader les plans ? Il ne faut qu'un peu de connoissance des procédés pratiques dont je parle, pour sentir, qu'autant il seroit difficile de faire du bas-relief dans le goût de celui de cette frise, avec une matière flexible et molle, autant il a été naturel que ce travail de bas-relief, s'il a été improvisé en marbre, fût traité comme il l'est, destiné surtout à être vu de loin et en face. Il étoit dans la nature de sa position et de son aspect, de rendre inutiles les dégradations, les tournans et les arrondissemens que souvent le bas-relief exige, lorsqu'il doit être vu de côté comme de face.

Aussi remarque-t-on ici, que le plus grand nombre de figures n'est que légèrement arrondi, dans ce qu'on peut appeler le point culminant de leur saillie, mais c'est assez pour ne rien laisser à désirer dans leur as-

pect antérieur. Presque toutes montrent, en cet endroit de leur relief, la surface plus ou moins plane du parement de la dalle de marbre; preuve d'une exécution qui se régla sur la matière donnée, et que le marbre seul a pu motiver.

Que cette sculpture ait été ce qu'on appelle *faite au bout de l'outil en marbre*, c'est ce qu'indique encore le système suivi dans les épaisseurs des deux plans de figures à cheval surtout. Par une méthode inverse de celle qu'ont suivie les modernes, les figures du premier plan, ou les parties de toutes ces figures qui se détachent sur celles du second plan, sont sculptées avec moins de saillie. La plus grande épaisseur est réservée au second plan, chose parfaitement conçue dans l'intérêt de ce second plan, qui qui seroit devenu trop peu visible.

Enfin, si des modèles terminés avoient précédé l'exécution de l'ouvrage en marbre, cet ouvrage auroit une régularité d'exécu-

tion mécanique qu'il n'a point. Ce seroit surtout dans le nivellement exact du fond, que cette régularité se montreroit. On trouve, au contraire, d'assez sensibles incorrections de niveau, à quelques parties des champs de cette frise. Plus d'une figure entre renfoncée dans le fond, à un degré rendu aujourd'hui fort visible par la position actuelle de l'ouvrage. Je conviens que ces irrégularités ne pouvoient pas même être soupçonnées dans la position primitive; mais je les cite comme preuves que l'ouvrage fut réellement improvisé en marbre.

Voici toutefois comme je crois que ce mot doit s'entendre, et comme l'opération me paroît avoir eu lieu.

Je ne me refuse point à croire, qu'une esquisse générale auroit été d'abord faite en petit, soit en terre, soit en cire, de façon à bien fixer l'ensemble, les détails et les rapports de cette grande composition; mais je présume que, d'après cette esquisse, on

aura fait un tracé des contours de chaque figure, des traits de chaque objet, correctement arrêtés, et dans la grandeur même de la frise; que ces contours auront été fidèlement calqués sur chaque dalle de marbre, et selon l'ordre de l'esquisse. Ce sera sur ce calque, et d'après ces dessins, que le sculpteur aura travaillé son marbre.

Quand cette manière de procéder ne seroit pas rendue sensible par les observations que j'ai déjà faites, elle se trahiroit encore dans le travail même du ciseau, par une sorte de verve d'exécution et une vivacité de faire, signe et résultat tout à la fois de la liberté qui accompagne la méthode dont je parle. Il est vrai que cette liberté doit produire, comme elle l'a fait ici, quelques inégalités de travail, quelquefois des négligences, des omissions dans le tournant des contours, et même des incorrections partielles : toutes choses qui n'auroient pas eu lieu si un modèle préalable eût réglé, avec

un procédé invariable, l'exécution pratique. Toutefois, si l'œil y observe aujourd'hui ces défauts, le raisonnement les rejette bientôt sur le changement de position, et le sentiment les corrige en vue du mérite auquel ces défauts sont dus; j'ajoute par la pensée, qu'ils étoient inaperçus jadis, et qu'une plus grande recherche auroit augmenté de beaucoup la dépense du travail, sans rien ajouter à la bonté de son effet.

Avant d'avoir vu les originaux, n'en ayant quelque idée que par les fragmens moulés en plâtre, et cependant, convaincu par eux du procédé d'exécution dont je viens de parler, j'avois pensé que cette frise avoit été ébauchée et terminée en place, comme cela se pratiqueroit aujourd'hui à l'égard des sculptures qu'on appelle *de bâtiment*. Il me paroît au contraire maintenant que ces bas-reliefs furent travaillés dans l'atelier; le lieu qu'ils devoient occuper sous le *pteroma* du temple, ne recevoit pas une lumière favora-

ble, et le local eût été incommode. Quand on voit d'ailleurs que toutes les dalles de marbre sont uniformément taillées sur une épaisseur de 5 pouces, et dans une longueur d'à peu près 4 pieds, de manière à être assemblées comme une assise régulière, on se persuade qu'elles furent travaillées à part, et avant que la bâtisse fût montée à leur niveau. Après la pose, on en ragréa les joints et les paremens, et on put les retoucher ou les terminer en place, au gré de l'effet exigé par la position.

Plutarque, en nous apprenant que les travaux du Parthénon avoient été exécutés avec une étonnante célérité, nous donne aussi l'explication de cette promptitude. Tous les genres de travaux avoient été organisés et répartis en autant de compagnies, que nous dirions aujourd'hui enrégimentées, Ainsi le travail de la frise aura été, sous un chef particulier, divisé entre plusieurs sculpteurs, et les dalles de marbre réparties en

autant de mains qu'on le voulut. Cette division de travail, très-naturelle à imaginer, se fait assez facilement apercevoir par l'œil tant soit peu connoisseur en ce genre. On y voit très-distinctement des manières différentes d'exécution, et des variétés de caractère qui confirment encore, qu'un modèle uniforme ne fut pas soumis au travail pratique des différens ciseaux; car les différences ne tiennent pas seulement au plus ou moins de hardiesse de l'outil ou d'habileté de la main. Il y en a qui appartiennent au goût ou au savoir : ici on trouve de la mollesse et du tâtonnement, là de la lourdeur et de la négligence; il y a aussi, selon la différence des mains, plus ou moins de correction ou de fini, plus ou moins d'effet et de vivacité : mais, au fond, ce ne sont que des nuances.

De tout ceci il faut conclure que l'ouvrage doit être jugé selon l'esprit dans lequel il a été fait; il y a, pour chaque genre de travail, un esprit de critique qui lui est assorti.

Qui est-ce qui voudroit comparer rigoureusement, soit des harangues improvisées, soit des poésies inspirées par le sentiment du moment, soit ces inventions libres d'un pinceau qui joue avec son sujet, à des discours étudiés et écrits, à des vers limés et remis dix fois sur le métier, à des tableaux terminés? Ces observations, au reste, s'adressent surtout à ceux qui sont dans le cas de ne voir que des parties séparées de la frise du Parthénon; quand on est en présence de l'original, on n'a que faire de ces avis.

Dans le fond, tout ouvrage porte avec soi la propriété d'instruire le spectateur de la manière dont il doit être vu et jugé : et nul ouvrage plus que celui-ci n'est doué decette propriété.

Ce qu'on nomme une frise, n'est autre chose qu'une sorte de tableau qui se déroule, si l'on peut dire, peu à peu au spectateur; ou, ce qui est la même chose, veut être parcouru (comme ici par exemple) dans un es-

pace de quelques centaines de pieds. Or, cela même est ce qui empêche de s'arrêter long-temps, et de s'appesantir sur un seul point, sur un seul objet fixe. Il est donc dans la nature d'un ouvrage aussi nombreux, qu'il tire son mérite du mouvement et de la variété des objets, du charme de leur succession, plus que d'une étude réfléchie, et d'un fini fort inutile à sa destination. Et voilà ce qu'on est forcé d'éprouver en parcourant ici les 180 pieds de cette composition. Le spectateur, toujours invité à voir du nouveau, à passer d'objets en objets, se trouve à la fin comme emporté par la variété du spectacle. Cette inépuisable succession de sujets, ce mouvement qui entraîne l'esprit, cette multiplicité de poses, d'attitudes, de motifs divers, cette vie imprimée à toutes les figures, et dont l'effet rachète ce que l'art auroit pu négliger; tout cela ôte jusqu'à la pensée d'y chercher des défauts. Celui qu'on trouveroit dans une figure, se trouve, si l'on

peut dire, corrigé par celle qui en est exempte. Alors on comprend que ce ne sont point des défauts, que ceux, qui proviennent des qualités d'où sort la beauté même; je veux dire cette heureuse facilité qui témoigne partout d'un sentiment fécond, et de l'esprit original empreint sur tout l'ouvrage.

On peut, ce me semble, affirmer que cet ouvrage, qui n'a réellement d'autre point de comparaison dans l'antique, que celui de la colonne Trajane, lui est bien supérieur par la noblesse du style, par l'élégance des formes, par la variété des compositions, par la grâce des costumes, par le mérite du dessin, par la hardiesse du ciseau, et généralement par le sentiment de l'exécution, comme par le goût et l'invention.

Vous n'exigez de moi, mon Ami, aucun détail historique sur cette frise, ni aucune description des sujets qui y sont traités. Vous les connoissez, et par vous-même, et par l'ouvrage de Stuart, et par celui qu'a

publié le savant Visconti. Or, il me semble que le sujet de la pompe Panathénaïque, mélange de toutes sortes de figures, de caractères, de personnages de tout sexe et de tout âge, d'hommes et de divinités, de magistrats civils et religieux, de cavaliers et de guerriers, offroit au génie de l'art une beaucoup plus belle matière, et beaucoup plus riche, que celle des exploits militaires de l'empereur Trajan, où les mêmes sujets se trouvent sans cesse reproduits.

Mais il y a un point, sous lequel on peut comparer avec assez d'égalité les deux ouvrages, c'est celui des cavaliers, et surtout des chevaux, que le sculpteur de la colonne Trajane a eu l'occasion de multiplier avec beaucoup de variétés. Or, en ce genre, le parallèle est facile, et le résultat du jugement ne me semble pas douteux.

Quelle vérité, quelle expression, quelle élégance de formes, quelle énergie de travail, quelle fécondité d'actions et de mou-

vemens, dans les chevaux de la frise d'Athènes ! et combien, sous tous ces rapports, ceux de la colonne Trajane me paroissent inférieurs !.... Il ne faut quelquefois qu'un seul rapprochement, pourvu que toutes les conditions soient égales, pour fixer l'opinion. Je livre celui-ci à votre goût et à votre critique, et je m'arrête ; car je ne prétends juger, que pour que vous jugiez mes jugemens.



TROISIÈME LETTRE.

Londres, 8 juin 1818.

MON AMI,

JE vous tiens de mon mieux la parole que je vous ai donnée de vous écrire et de vous rendre, tant bien que mal, le résultat des principales impressions que me fait éprouver, et de tous les sujets d'observations que me suggère la vue des sculptures du Parthénon. Je m'aperçois cependant qu'attendu le peu de momens qu'il m'est permis de rester ici, je vous ai légèrement engagé ma

parole : d'abord vous comprenez bien qu'en employant une partie de mon temps à voir pour vous écrire, et l'autre à vous écrire ce que j'ai vu, il ne doit guère m'en rester pour autre chose; de sorte que j'aurai peut-être le ridicule de n'avoir vu à Londres que des statues; mais vous ne direz cela à personne. Et puis autre chose est de parler, autre chose est d'écrire sur ces matières. Il est des impressions, il est de certaines idées que l'on communique facilement par le discours qui souffre tout, et qu'on a beaucoup de peine à faire passer par la plume; mais nous sommes convenus que vous ne regarderez tout ceci que comme une esquisse.

Mon grand embarras est encore de choisir, entre tous les objets qui se présentent à ma pensée, quand je suis dans ce Muséum, ceux dont je vous entretiendrai; car je ne pourrai jamais vous les exposer tous.

Une idée, par exemple, m'a singulièrement frappé aujourd'hui, c'est l'immensité

de tout ce travail de sculptures; et je crois que cette collection, toute tronquée, toute incomplète qu'elle est, fait naître l'étonnement à cet égard, plus que ne le fit jadis la vue même du monument achevé et complet.

Dans un édifice terminé, chaque objet de sculpture, vu à sa place, perd de sa grandeur; considéré en compagnie avec tout ce qui l'accompagne, il ne se laisse examiner que d'un côté, que sous un rapport : plus l'ensemble a d'accord et de proportions, plus l'œil et l'esprit sont portés à généraliser, et à voir chaque partie dans le tout. Alors disparoissent, et l'idée des détails, et le sentiment des longueurs, ainsi que des difficultés du travail.

Ici, au contraire, vous êtes sur le chantier ou dans l'atelier même, vous avez la main sur les objets, ils vous apparoissent dans leur dimension réelle, vous tournez autour de chacun, vous dénombrez les morceaux, vous en combinez les rapports et les

mesures; et votre imagination, forcée de se reporter sur l'ensemble qui avoit réuni tant d'ouvrages, vous restez confondu par la pensée de tout ce qu'il a fallu de travail et de célérité d'exécution, pour conduire à sa fin, en si peu de temps et avec une si grande perfection, une telle entreprise.

Dans ma dernière lettre, je vous ai parlé de la frise et du genre de son exécution. On peut, ce me semble, affirmer que les 450 pieds qu'elle avoit de développement, purent comporter un nombre d'au moins 300 figures, tant hommes que chevaux, et que beaucoup de personnages, vu leur attitude, purent avoir de 3 à 4 pieds de proportion.

Il nous faut maintenant compter 92 métopes de 4 pieds en carré; (je néglige ici les fractions) sur chaque métope étoit sculpté un groupe de deux figures, qui, mesurées, offrent, selon la variété de leur pose, depuis 4 jusqu'à 5 pieds et plus de dimension, c'est-à-dire celle, ou de la nature, ou d'une petite

nature. Voilà 184 figures d'une saillie qui approche de la ronde bosse.

Ajoutez à cela deux frontons remplis chacun d'au moins 22 statues de ronde bosse, 44 en tout, et dont la proportion est depuis 12 jusqu'à 7 pieds.

Nous pouvons donc compter pour le moins 528 figures. Je vous fais à dessein ce dénombrement, parce que la considération de cette quantité et de cette diversité d'ouvrages, est une de celles qui doivent le mieux contribuer à la solution de la question que vous m'avez faite, sur la part que Phidias peut être présumé avoir eue personnellement à ce travail.

Je vous ai parlé, dans ma précédente, de quelques variétés de travail, de manière, et peut-être de talent, qui se laissoient remarquer dans l'exécution de la frise de la *Cella*. Les mêmes diversités sont plus nombreuses et plus sensibles encore dans les groupes des métopes, du moins à en juger par les quinze

que renferme la collection du *British-Museum*.

Une particularité, qui surprend d'abord dans ces sculptures, est la grande saillie qu'on leur a donnée. Les modernes ne se sont jamais permis de sculpter, sur les fonds des métopes, que de légers bas-reliefs, soit en figures, soit en ornemens, et dont la saillie n'excède pas celle des montans du triglyphe. Ici, ce sont des groupes tellement saillans, que plusieurs ont des parties en l'air et détachées du fond, que d'autres ne tiennent au fond que par quelques points du marbre, tout le reste étant évidé de façon qu'avec peu de travail ils deviendroient des groupes isolés.

Quelques personnes ont de la peine à croire au bon effet de ce genre d'ornement exécuté dans un tel système. Cependant, si l'on replace ces groupes à leur point de distance; si l'on admet (comme il paroît que cela fut, quoique Stuart ne l'indique pas)

que le fond des métopes avoit été tenu, ainsi que le fond du fronton, en renfoncement sur le nu du parement de l'architrave, on voit que ces sculptures ne débordèrent pas autant qu'on est porté à se le figurer. D'ailleurs elles étoient placées immédiatement sous la grande saillie des mutules et de la corniche; elles devoient figurer en avant et au-dessous des statues de ronde bosse des frontons. Il faut penser encore à la saillie des tailloirs et des chapiteaux de l'ordre dorique sans base, qui constituoit l'ordonnance du temple, et offroit le caractère d'architecture le plus prononcé.

On peut donc se persuader que le sentiment seul de l'harmonie générale, prescrivit à la décoration le genre saillant de ces métopes. La distance d'où on les voyoit dut en réduire de moitié la dimension, et en affoiblir l'effet, qui néanmoins ne put être que très-piquant. Ces groupes, encadrés comme ils l'étoient, devoient paroître comme des

espèces de camées saillans, auxquels cette saillie même donnoit une valeur, qui dispensoit l'œil d'en scruter de trop près les détails.

Selon les usages modernes, il seroit douteux qu'on prît la peine de varier le même sujet, et d'en diversifier la composition, au point que nous le voyons dans ces métopes. La métope étant un ornement courant et répété, il auroit pu suffire de faire alterner entre elles cinq ou six compositions, pour éviter l'inconvénient d'une redite monotone dans une même rangée. A plus forte raison, la répétition des mêmes groupes auroit-elle pu avoir lieu aux faces du temple ou aux entablemens qui se correspondent, et que le spectateur ne peut pas embrasser du même coup d'œil.

Dans les métopes du Parthénon, on a porté au plus haut point le soin et la recherche de la variété. Il paroît, par les dessins de Nointel, que quelques métopes, sur

le côté méridional du temple, avoient des groupes dont les sujets n'étoient pas des combats de centaures. A cela près, il est certain qu'on répéta pour le moins quatre-vingts fois, dans cette série de groupes, le même sujet, c'est-à-dire un centaure avec un homme, tantôt combattant, tantôt vainqueur, tantôt vaincu.

Deux difficultés se rencontrèrent dans ces compositions, l'une fut la forme toujours la même du champ et du cadre, qui devoit recevoir de continuelles variations; l'autre, la forme du centaure, moitié homme, moitié cheval, figure dont l'ensemble et les mouvemens ne durent pas se prêter à une combinaison facile, avec l'espace resserré qui étoit prescrit à l'artiste. La destination de ces sortes de sculptures vouloit aussi une composition simple dans ses lignes, peu compliquée dans les rapports des attitudes, et qui eût ce caractère *monumental,* fort différent de celui que les modernes ont trop souvent

donné à leurs bas-reliefs, même destinés à l'ornement de l'architecture.

Tout ceci me semble rendre assez bien raison du genre de ces compositions, de la manière dont elles sont exécutées, et peut-être aussi des inégalités qu'il est facile d'y apercevoir.

Ces inégalités sont de deux espèces, l'une de composition, l'autre d'exécution.

On comprend d'abord, quant à la composition, qu'un même sujet de deux figures, dans un espace toujours le même, ne sauroit, en se variant toujours, offrir toujours des motifs également heureux. Il y a un certain nombre de combinaisons dont l'esprit de l'artiste s'empare d'abord, et celles-là sont les meilleures. L'obligation de redire toujours la même chose, sans pourtant se répéter, force d'adopter des partis moins expressifs, des idées moins favorables au développement du sujet; et c'est ce qu'on peut remarquer ici. Quelque imagination

qu'on ait, il n'est pas aussi facile de multiplier les aspects d'un groupe en bas-relief, que ceux d'un groupe en ronde bosse. Or, dans ces métopes, quoique le relief en soit très-près d'être de ronde bosse, l'aspect est toujours le même, c'est-à-dire de face. Quelques-uns des groupes qu'on voit dans la collection britannique, ont véritablement une grande beauté d'action, de mouvement et d'expression; mais d'autres ont quelque chose d'un peu gêné, de moins significatif; et, dans plusieurs, on aperçoit qu'une belle intention de composition a été comme comprimée par le cadre qui la circonscrit.

La seconde sorte d'inégalité est celle de l'exécution; il y a des groupes qui offrent, avec un dessin grandiose et correct, des vérités d'ensemble et de détail parfaites, les recherches d'un fini extrême, et d'un rendu qu'on pourroit juger superflu; il y en a où l'on trouve quelquefois de la négligence, quelquefois des duretés de formes peu ren-

dues et comme ébauchées, quelquefois même de l'incomplet. Ces variétés ne disparoissoient-elles pas dans le lieu occupé par les métopes? On est d'autant plus porté à le croire, que leur effet, à la place qu'elles occupent aujourd'hui, quoique de moitié moins élevées qu'elles ne l'étoient jadis, est beaucoup meilleur que lorsqu'elles étoient plus rapprochées de la vue. Il est certain encore que l'effet de cette sculpture, qu'il faut appeler d'*ornement*, devoit beaucoup dépendre de sa situation à l'égard du spectateur, de la lumière qu'elle recevoit, et de différentes circonstances qui font souvent paroître comme très-terminé ce qui l'est peu, et disparoître quelquefois des irrégularités qu'une autre position rendroit sensibles.

Généralement, le style de tous ces groupes est grand et simple, le dessin en est quelquefois naïf et vrai, le plus souvent hardi et peu détaillé : les formes en sont écrites avec fermeté, et par fois avec une roideur qui

tient au principe de l'effet local dont j'ai parlé. Dans plusieurs compositions, on s'est contenté de la simple indication des draperies et autres accessoires : ce qui tient à ce système d'abréviation propre d'un genre, qui participe toujours un peu de l'écriture, par signes figuratifs.

Je ne doute pas que le plus grand nombre de groupes des métopes n'aient été plus ou moins terminés en place, et n'aient reçu le fini qui leur convenoit sur le monument même. Cependant il me paroît encore plus certain qu'ils furent tous ébauchés, travaillés, et plus ou moins avancés dans l'atelier. Ce qui l'indique déjà, c'est la manière dont les quartiers de marbre sur lesquels ils sont sculptés furent enclavés dans la construction générale. M. Cokerell, qui a fait sur l'édifice même une étude approfondie de tous les détails de sa merveilleuse construction, m'a fait voir comment chacun des quartiers de marbre, servant de fond aux groupes des

métopes, entroit dans les rainures d'une coulisse propre à le recevoir. Or, tous ces soins ne furent vraisemblablement, pris que pour donner la facilité de placer chaque pièce après qu'elle fut exécutée; et c'est à ce procédé qu'on a dû aussi de déplacer sans peine les morceaux qu'on a enlevés.

Ce genre de bas-reliefs, ou, pour mieux dire, de *hauts-reliefs*, évidés, perforés en dessous et en arrière, isolés et détachés du fond dans un grand nombre de leurs parties, fait voir encore qu'un semblable travail n'auroit pu avoir lieu en place, sans un temps, des peines et des dépenses infinies. Il a fallu, pour vaincre ces difficultés, pouvoir remuer et tourner, dans tous les sens, le bloc de marbre.

Il m'a paru également très-difficile d'admettre, que chaque groupe ait pu être exécuté sans modèle préalablement arrêté, pour bien déterminer toutes les saillies et tous les renfoncemens; il a dû suffire que ce modèle

eût la moitié de la dimension prescrite, et fixât le mouvement de l'ensemble, ainsi que le jeu de la composition.

Cette sculpture semble porter en soi toutes les instructions nécessaires, pour faire juger de la manière dont elle fut exécutée, de la valeur qui lui fut propre, et du rang qu'on doit lui assigner. Les groupes des métopes forment certainement une catégorie particulière, et distincte des deux autres. Elle aura été confiée à un chef de travaux d'un mérite subalterne, et exécutée par une classe de sculpteurs que vous appelez en italien *scarpellini*. Il falloit, à cette sculpture, beaucoup de cet effet qu'on obtient par le *fouillé*, par des *noirs*, par des parties tranchées, par des formes détachées. De là, un travail souvent sec et dur, vu de près, un dessin hardi, quelquefois brusque; et l'on doit dire qu'aucune série des sculptures du Parthénon ne perd plus que celle-là au déplacement : mais il ne faut qu'un peu d'in-

telligence en ce genre, pour concevoir que ces ouvrages sont ce qu'on a voulu qu'ils fussent, à raison de leur destination; que, considérés selon les rapports qui leur sont propres, ils doivent être réputés égaux en mérite à tous les autres. Si même on les juge impartialement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire comme objets de *sculpture d'ornement*, on leur trouvera plus de perfection encore, que ce genre n'en exige, et n'en a jamais eu dans aucun monument d'architecture.

Ces observations critiques et analytiques sur les différens genres de sculpture du Parthénon, si elles sont justes, vous paroîtront peut-être propres à éclairer le goût, dans les jugemens qu'une si importante matière comporte, et à faire résoudre la question à laquelle vous voulez avoir une réponse de moi. *Quelle part Phidias peut-il être présumé avoir eue individuellement à ces travaux ?*

Personne, mon ami, ne seroit plus en état que vous de le dire, non-seulement à raison des hautes connoissances que vous avez en ce genre, mais encore parce que personne ne préside à un plus grand nombre de travaux que vous. Dès-lors, qui pourroit mieux savoir ce qui, dans une série si considérable d'ouvrages, dut être la part du sculpteur en chef; de quelle manière s'ordonnent de semblables entreprises; par quelle division de travail il est nécessaire qu'elles s'exécutent; jusqu'où peut s'étendre, en la communiquant à d'autres, l'action de diriger de tels travaux; ce qu'on est tenu de laisser faire, ce qu'on doit se réserver ?

Or, d'après ce que vous avez vu de ces sculptures, d'après l'énumération que je viens de vous en faire, supposez-vous, vous-même, à la tête de l'entreprise, et demandez-vous ce que vous auriez fait, et de quelle façon vous auriez opéré.

Certainement, il faut accorder qu'il y eut

un chef, un régulateur général, sans quoi, point d'unité. Nous savons que ce chef fut Phidias; si l'on en croit même les paroles de Plutarque, (Vie de Périclès) *Phidias fut préposé à tout et dirigea tout, quoique,* dit-il, *on eût de grands architectes et d'habiles artistes en tout genre;* ce qui feroit croire qu'il auroit eu sous sa direction les architectes Ictinus et Callicrates. Plus on admettra, d'après ce passage, que la direction de Phidias aura été étendue, plus il sera démontré qu'il ne lui aura pas été possible, de se livrer aux détails d'exécution de tant de travaux divers. Le passage du même auteur que je vous ai cité dans ma dernière lettre, joint à celui-ci, doit prouver que les travaux furent organisés de façon qu'un grand nombre d'artistes de tout degré, purent opérer sous des chefs subordonnés eux-mêmes à d'autres chefs plus habiles, dont Phidias aura été le directeur général. Voilà ce qu'indiquent les mots πάντων ἐπίσκοπος, πάντα

διιῖσι, qui expriment une direction en grand, plutôt qu'une coopération manuelle.

J'avouerai que l'idée de direction et de surveillance à l'égard des sculptures d'un édifice, non-seulement n'exclut pas, mais autorise même l'idée de projets donnés, de modèles proposés, d'ouvrages retouchés et perfectionnés. Cependant il convient de ne pas étendre ces opérations au-delà des limites du possible. Il ne faut pas perdre de vue la grandeur, la multiplicité, la variété des objets. Il faut se demander jusqu'à quel point un seul homme peut vaquer à tant de choses, et être tout à la fois le génie qui enfante, l'intelligence qui gouverne, le talent qui exécute, le goût qui coordonne un si grand nombre d'ouvrages, et y met l'harmonie.

Un exemple assez connu peut, ce me semble, donner la mesure dans laquelle on doit se tenir, entre l'opinion de ceux qui feroient exécuter par Phidias toutes les scul-

ptures du Parthénon, même celles que nous avons appelées d'*ornement* ou de *bâtiment*, et le sentiment opposé de celui qui, ne voyant là que des travaux de bâtiment, les jugeroit tous peu dignes d'avoir exercé la main d'un si grand artiste.

Tout le monde sait que Raphaël joua, en quelque sorte, sous Léon X, dans les travaux du Vatican, le même rôle que Phidias sous Périclès. Si l'on en croit ce qu'en disent les écrivains et les monumens, le génie de ce grand peintre dirigea cette suite considérable d'ouvrages entrepris alors; et comme on y trouve partout le caractère et l'influence de son goût, une opinion vulgaire lui attribue l'exécution de tout. Cependant il est constant que Raphaël, chef d'une école célèbre, disposant d'un atelier nombreux, où s'élaboroient une multitude d'ouvrages divers, ne doit passer que pour avoir été l'ame de la plupart de ces ouvrages. L'histoire nous a conservé les noms de ses princi-

paux coopérateurs, parmi lesquels on comptoit des talens du premier ordre. C'est encore aujourd'hui le devoir et l'occupation des critiques, de discerner la manière et le pinceau des Polydore, des Perrin del Vago, des Jules Romain, etc. Or, ce qu'il faut leur attribuer ne consiste pas seulement dans l'exécution. Il est indubitable que chacun présidant à une série d'ouvrages composés et inventés par lui, a dû avoir encore sous ses ordres beaucoup de mains habiles pour les exécuter.

Mais les travaux d'ornemens des loges ou des salles du Vatican, et de quelques autres édifices du même temps, étoient peu de chose en comparaison de l'ensemble des sculptures du Parthénon, et de la nature particulière de ces ouvrages.

Je me persuade donc que Phidias, entouré d'une nombreuse école et d'autres artistes habiles, quoiqu'à différens degrés, avoit réparti entre eux, non-seulement l'exécution,

mais la composition d'une certaine série de travaux, dont il dut peut-être se réserver d'inspirer les sujets, ou de régler le mode et le caractère.

S'il s'agit, par exemple, des métopes, qui ont été l'objet principal de cette lettre, je croirois volontiers que Phidias auroit pu donner un modèle ou deux, n'importe dans quelle grandeur, de ces sujets d'ornemens, et en prescrire ainsi la saillie, le genre d'exécution, le goût et l'effet; qu'il auroit ensuite divisé cette nombreuse série de groupes, entre quelques chefs d'atelier capables d'entrer dans ses vues : ceux-ci, chacun dans leur division, auroient pris autant de collaborateurs qu'il en auroit fallu pour accélérer le travail de ces sculptures en proportion de celui de la construction; car si ce que j'ai remarqué plus haut est vrai, l'exécution des métopes dut être terminée, sauf la retouche en place, avant la construction de la corniche. La marche de la sculpture devoit se

conformer à celle de l'architecture. Les statues des frontons purent seules être exécutées plus tard, et avec plus de loisir, parce qu'il fut facile de les placer après l'achèvement total de l'édifice.

Il y a quelques faits qui peuvent aider à se former une juste idée, de la part probable que Phidias auroit eue personnellement et pratiquement dans ces travaux. Ces faits sont, d'une part, la grande célérité avec laquelle tout l'ouvrage fut conduit et terminé; de l'autre, la certitude que, pendant le temps de cette construction, Phidias avoit été occupé d'un autre travail, et des plus importans par la grandeur du sujet et la variété des détails.

Sur le premier point, Plutarque nous apprend que les travaux du Parthénon furent poussés avec une rapidité qui n'avoit pas eu d'exemples; et là-dessus il entre dans quelques considérations de goût, comme pour excuser cette célérité. *On sait,* dit-il, *que, selon l'opinion du peintre Zeuxis, le*

temps est un des élémens qui concourent à la perfection des ouvrages, etc. Toutefois ceux du Parthénon, loin d'avoir souffert du peu de temps qu'on y employa, semblent, au contraire, avoir été faits pour l'éternité.

Effectivement, si Périclès ne dut commencer ses grandes entreprises, que lorsqu'il eut seul l'administration, après la mort de son rival Cimon, et après la nouvelle trève de trente ans entre Athènes et Sparte, c'est-à-dire vers la troisième année de la quatre-vingt-troisième olympiade; si, comme le prouve la Chronique d'Eusèbe, la Minerve d'or et d'ivoire du Parthénon fut inaugurée la deuxième année de la quatre-vingt-cinquième olympiade; et si, comme je l'ai montré ailleurs, (*Jup. Olymp.* part. IV, § 3.) cette époque fut celle où Phidias fut forcé de quitter l'Attique, il est assez démontré que les travaux du Parthénon auront été terminés dans un espace de six à sept années. Or, on peut juger, d'après cela seul, com-

bien peu il eût été possible à un seul homme, de prendre une part active à tous ces genres de travaux, dans un si court espace de temps.

Mais l'autre point, qu'il ne faut pas oublier, c'est que, pendant ce même intervalle, Phidias avoit exécuté le colosse de quarante pieds en hauteur de sa Minerve d'or et d'ivoire, ouvrage qui, tant en lui-même que par ses nombreux accessoires, sembleroit avoir dû absorber tous les instans de ces six ou sept années, si l'on ne savoit quelle a été l'abondance et la facilité de l'artiste. J'ai eu aussi l'occasion d'observer ailleurs, (*Jup. Olymp.* part. VI, § 4.) que le mécanisme de la statuaire en or et ivoire, comportant une très-grande division de travail, par la multitude de collaborateurs que ce genre permettoit d'y employer à la fois, l'exécution de ce monument dut exiger beaucoup moins de temps que n'en eût demandé le même ouvrage en marbre.

Quoi qu'il en soit, et à ne considérer que

l'entreprise du Parthénon, il vous paroîtra, ce me semble, impossible qu'une telle multitude d'ouvrages si divers aient été, on ne dit pas exécutés, mais pensés, composés, et même dirigés, par un seul homme, en entendant cette direction comme personnelle, active et pratique. Il me paroît nécessaire d'admettre que de très-habiles artistes de tout genre et de tout degré, furent préposés à chaque série de travaux, et à chacune des subdivisions qu'elle comportoit.

Or la série des sujets sculptés dans les métopes ayant dû être, d'après ce que j'ai dit plus haut, soit de la place occupée par ce genre de sujets, soit de leur rôle dans cet ensemble, la dernière et la moins importante, mon opinion est qu'on ne peut pas se permettre de croire que Phidias y ait pris part autrement que je ne l'ai fait entendre.

Il n'en dut pas être ainsi, selon moi, des sculptures des frontons, dont j'espère vous entretenir dans ma première lettre.

QUATRIÈME LETTRE.

Londres, 10 juin 1818.

Mon ami,

Il faut enfin que j'en vienne à l'objet, sans comparaison le plus important, de la collection des marbres d'Elgin, je veux dire les sculptures des frontons du Parthénon, seuls ouvrages de ce monument auxquels il me semble non-seulement possible, mais vraisemblable, que Phidias ait mis la main.

C'est ici, je l'espère, que vous voudrez bien user d'indulgence, et vous rappeler,

que je ne fais que vous obéir, en traitant, comme vous me l'avez prescrit, ces sujets sous le seul rapport de l'art, et seulement en artiste. Quant à moi, je vous avoue que plus j'avance dans le compte que vous avez exigé, plus je serois tenté de reculer, surtout quand je considère de quoi j'ai à parler, et à qui je parle..... Car, à qui mieux qu'à vous appartiendroit-il de dire ce que vous me demandez, sur ces admirables morceaux? Quoique le propre des belles choses soit de saisir tout le monde, savans comme ignorans, cependant, autre est l'admiration de celui qui ne fait que sentir pourquoi il admire, autre celle de l'homme qui en connoît les causes, et de plus sait les expliquer.

Je suis donc de plus en plus convaincu de mon insuffisance, à traiter une matière qui n'a pas encore été effleurée; et le peu d'espace que m'offrent les bornes d'une correspondance, ajoute à mon embarras. Car ce n'est pas la moindre difficulté, que celle de

choisir entre tant de points de vue qui se présentent à la fois. Des volumes n'épuiseroient pas ce que la contemplation de ces sculptures fait naître d'idées, d'aperçus, de rapprochemens, tant pour l'histoire que pour la science et l'enseignement de l'art. Je ne doute pas que lorsque ces ouvrages seront entrés dans la circulation des objets de critique, que le commerce de l'esprit et du goût propage en Europe, ils ne deviennent une source inépuisable de théories, de discussions savantes et de parallèles intructifs.

C'est déjà une chose fort nouvelle pour nos artistes, que ces frontons de temples Doriques, qu'il faut se représenter remplis dans toute leur étendue, non de figures de bas-relief, mais d'une composition formée de véritables statues en ronde bosse. Ainsi, comme nous en avons ici la preuve, chacun des deux frontons du Parthénon offroit une série d'au moins vingt-deux figures sculptées sur des plinthes séparées, faisant partie d'un

sujet avec lequel elles étoient en rapport, ou d'une action à laquelle elles prenoient plus ou moins part. Placées soit en avant, soit en arrière, tantôt isolées, tantôt groupées, elles offroient une variété d'attitudes, de positions et d'actions prescrites par les pentes du fronton. La partie la plus resserrée du tympan recevoit ou des figures couchées, ou d'autres objets imaginés pour s'adapter à l'espace rétréci des deux angles inférieurs.

Je ne sais si vous vous rappelez cette idée tout-à-fait curieuse et nouvelle du soleil levant, à l'angle gauche du fronton oriental (on l'a appelé, avec assez de raison, Hyperion.) Sous un nom ou sous un autre, c'est le soleil sortant des eaux de la mer. D'une plinthe de 4 pieds de long et de 2 pieds 5 pouces de large, sur laquelle sont sculptés des flots, on voit s'élever une figure dont la tête, le commencement des épaules, ainsi que les deux bras sortent de l'eau : ses

mains tenoient les rênes de deux chevaux, qui dressent leur tête et leur col au-dessus d'une autre plinthe, ayant les mêmes indications de flots, et qui s'ajustoit à la première, en avant d'elle.

C'est par cette composition que commençoit, en montant graduellement avec le tympan, l'ensemble des figures de ce fronton, qui, dans l'angle opposé, se terminoit par une image semblable, celle du soleil couchant, dont les chevaux, par leur position que détermine le dessin de Nointel, indiquoient l'action de s'enfoncer. Le Muséum possède la tête d'un de ces deux chevaux, chef-d'œuvre prodigieux de vérité, de sentiment et de science, et dont je ne pourrai m'empêcher de vous parler encore par la suite. Entre cette tête inclinée ou regardant en bas, et la figure qui la suit, dans le dessin de Nointel, existe un vide que remplissoit, sans aucun doute, une figure du soleil couchant, dont l'attitude, peu difficile

à imaginer, devoit représenter l'immersion, comme son pendant désignoit l'ascension.

Je ne vous parle de ces deux objets, que comme d'une particularité jusqu'ici inaperçue par les voyageurs, ou si mal vue par quelques-uns, que ces chevaux, ayant l'air de sortir de terre, firent croire que de ce côté devoit être la dispute de Minerve avec Neptune, qui, selon une des traditions mythologiques, avoit, dans ce combat, fait sortir de terre un superbe coursier. Mais cette particularité est encore propre à donner une idée du genre de ces compositions, et de l'esprit qui sut en soumettre l'invention, aux données et aux sujétions du cadre où elles devoient trouver place.

Les desseins de Nointel, comme vous le savez, furent exécutés dans un temps où le fronton occidental étoit encore entier, et où celui de l'orient n'avoit perdu que le milieu de sa composition. Ces dessins, tout légers

et imparfaits qu'ils sont, doivent être consultés, non-seulement comme dépositaires d'indications précieuses, pour retrouver l'emploi de plusieurs des fragmens recueillis par lord Elgin, mais comme servant à bien faire comprendre l'ensemble de ces frontons, sous le rapport de leur composition et de leur effet.

On se feroit toutefois une fausse idée de ce genre, si l'on croyoit trouver dans une composition de figures en ronde bosse, généralement sur un seul plan, et sur une ligne d'à peu près 100 pieds en longueur, ce qu'à peine pourroit nous offrir un tableau peint dans une telle dimension, je veux dire cette unité d'action qui met chaque personnage en rapport de mouvement et d'intention avec le sujet principal. Tel n'a pas pu être le système suivi dans ces compositions, et tel ne fut pas l'esprit qui les dirigea; esprit qui, nonobstant la différence du genre de sculpture, rentroit beaucoup dans celui

qu'il faut reconnoître comme propre du bas-relief, c'est-à-dire d'une écriture par signes figuratifs.

Ainsi le sujet du fronton occidental, dont nous connoissons tout l'ensemble par les dessins de Nointel, n'est exprimé d'une manière bien sensible que dans son milieu, où Neptune et Minerve, personnages principaux, sont représentés combattant, et par les figures qui les suivent, savoir, du côté de Minerve, la Victoire dans un char; du côté de Neptune, des divinités marines. Tout le reste ne paroît prendre aucune part à l'action, et n'a avec elle d'autre liaison que celle qui peut résulter des rapports mythologiques de chaque divinité. Les groupes de Latone et de ses enfans, d'une part, de Vulcain et Vénus de l'autre, ne sont pas là certainement sans quelque raison. On aperçoit bien aussi que ces figures furent combinées dans l'intérêt de l'harmonie de la composition; mais la nature seule du local

empêchoit de les mettre en rapport d'action avec la scène du milieu.

Il en étoit de même du fronton oriental, dont le milieu a été fort anciennement détruit, c'est-à-dire, très-probablement à l'époque où les chrétiens, ayant converti le temple en basilique, eurent besoin de tirer de ce côté la lumière, à l'effet d'éclairer l'hémicycle qu'ils construisirent sur la place du pronaos. Ce milieu représentoit la naissance de Minerve, et l'on peut s'en faire quelque idée par la célèbre patère Étrusque, où ce sujet est figuré, et où l'on voit Jupiter assis entre quelques divinités, et Lucine recevant Minerve sortant armée de la tête du Dieu. De toute cette composition, depuis long-temps perdue, il ne reste peut-être, dans la collection actuelle, qu'un pied colossal qui me paroît n'avoir pu appartenir qu'à la figure de Jupiter. Mais les deux côtés de ce fronton, garantis par des constructions modernes qui en rendoient l'ap-

proche difficile, ont conservé la plus grande partie des figures, qui, d'une part et de l'autre, terminoient, en s'abaissant progressivement, chacune des deux pentes. C'est dans ces figures, qu'on remarque surtout l'esprit et le système de composition dont je parle. Quelques-unes d'entre elles sont tellement étrangères à l'action du milieu, qu'elles y tournent le dos. Tel est le personnage qu'on appelle Thésée, ou Hercule jeune : telle est une des belles figures drapées, que Visconti a appelées les Parques. Mais rien ne peut mieux nous donner, que ces figures encore bien conservées, l'idée du charme et du balancement des lignes, de la variété et de l'harmonie linéaire de cet assemblage de figures, et de l'art qui, en déterminant leur combinaison par rapport à l'ensemble, a su remplir d'une manière très-heureuse, un cadre d'une forme aussi ingrate que l'est celle d'un triangle.

On conçoit la difficulté qu'il doit y avoir

à orner de figures un espace si irrégulier, et dont le champ éprouve des variétés de dimension en hauteur, qui vont depuis 12 pieds en décroissant jusqu'à 0, ou si l'on veut, jusqu'à 1 ou 2 pieds. Comment établir entre tous les personnages un certain *medium* de proportion, qui sauve les disparates de l'inégalité du champ?

Il est certain que ceux qui occupoient le centre, ou les points milieux du fronton, étoient d'une dimension plus grande; mais ces figures, étant les divinités principales, purent, sans inconvenance, excéder la stature des autres. Ainsi le permettoient et leur caractère et celui de leur rôle. A partir de là, tout l'art consista à graduer les statues suivantes, dans l'ordre de leur succession, de manière que, sans diminution sensible de proportions, elles s'accommodassent à la diminution de l'espace. C'est ce qui a été pratiqué avec une rare intelligence, en donnant à chacune une position plus ou

moins inclinée, en asseyant les unes plus haut, les autres plus bas, en plaçant celle-ci agenouillée, et celle-là couchée, (telle est l'Ilyssus) de manière que la diminution de hauteur dans la pose, permît d'augmenter leur proportion.

Au reste, vous avez en ce moment sous les yeux, à Rome, un exemple de cette combinaison de figures, dans les frontons du temple d'Egine, qu'une savante restauration va, dit-on, reproduire, et rendre à leur ancienne intégrité.

On blâme assez généralement ici l'usage de restaurer les statues antiques : il est vrai qu'on en a fait jadis à Rome un grand abus. Cependant je suis persuadé que jamais l'antique n'eût produit, sur le goût du public, l'effet qui s'est opéré depuis un demi-siècle, si tous les monumens de sculpture avoient été laissés dans l'état de mutilation où les artistes se plaisent souvent à les voir, pour les mieux étudier en détail. Lorsque la res-

tauration n'endommage point le travail original, lorsqu'elle n'induit point en erreur, lorsqu'elle ne falsifie ni le sujet ni sa composition, par des additions mensongères, pourquoi se refuseroit-on à faire revoir dans leur ensemble des ouvrages qui tirèrent souvent de cet ensemble la plus grande partie de leur valeur, et qui ne peuvent réellement plaire à tous les yeux, que par le complément de ce que les accidens du temps leur avoient enlevé?

Je crois donc qu'on devra à la restauration des frontons du temple d'Egine, de nous bien apprendre quels furent, et le goût de ces compositions de frontons en statues, et le style de cette ancienne école. Il y a aussi, il faut en convenir, moins de risques à se mesurer dans le rachèvement des statues Éginétiques, avec le style roide, méthodique et peu expressif de cette sculpture, qu'il n'y en auroit pour celui, qui tenteroit de compléter quelqu'une des statues des frontons

du Parthénon; et je crois qu'on fait très-sagement, à Londres, de laisser ces ouvrages dans l'état où le temps et la destruction les ont transmis.

Cependant, je ne puis vous le dissimuler, j'aime à me représenter ces magnifiques ouvrages dans leur primitif état. Malgré moi, mon imagination les replace dans leur ensemble, avec tous leurs détails et tous leurs accompagnemens; et il me semble que toute tentative qui produiroit une partie de cet effet, serviroit utilement les intérêts de l'art.

Entre les divers moyens dont on peut user, je vois d'abord celui qu'un dessinateur habile sauroit employer, en mettant à contribution tout à la fois les esquisses de Nointel, qui donnent l'ensemble des compositions, et les fragmens qui correspondent, dans la collection Britannique, aux figures de l'un ou de l'autre fronton.

Un travail préparatoire, qui devroit précéder cette remise ensemble, seroit la criti-

que de tous les fragmens. La chose a déjà été commencée, et déjà on a reconnu comme devant appartenir à l'une ou l'autre des deux compositions, certains fragmens, tels que ceux de Neptune et de Minerve, dans le fronton occidental; celui de Latone, reconnoissable à un reste d'un des deux enfans qu'elle tient, selon le dessin de Nointel. Je soupçonne qu'il y a encore d'autres restitutions qu'on peut faire à ce fronton.

Par exemple, il me semble que la figure de femme drapée, sous le n° 72, et qui est brisée vers le haut des cuisses, a été mal à propos attribuée à la composition du fronton oriental, sous le nom de *Victoire*. Il est difficile d'imaginer que la Victoire ait dû trouver place dans le sujet de la naissance de Minerve. Lorsqu'on consulte les dessins de Nointel, on ne sauroit hésiter à reconnoître le beau fragment dont je parle, pour celui de la statue qui, dans le fronton occidental, vient après Neptune, et se groupoit avec la

figure de femme assise, laquelle, sans aucun doute, étoit Amphitrite, reconnoissable au dauphin qui est sous son pied. Le fragment n° 72 est peut-être le reste d'une figure de Thétis; car, du côté de Neptune, étoient, comme l'indique Amphitrite avec son dauphin, des divinités marines; et je présume que le vide qui, dans le dessin de Nointel, existe entre Neptune et la figure suivante à sa gauche, étoit rempli par un Triton qui se composoit avec la jambe avancée et le trident du dieu de la mer.

On interprète aussi un beau fragment de femme drapée sous le n° 69, comme celui d'une Victoire sans ailes, probablement celle qui, dans le fronton occidental, auroit occupé le char de Minerve. Mais il m'a paru que lorsqu'on examine ce qui reste de cette figure, en confrontation avec le dessin de ce fronton par Nointel, il faut accorder que le mouvement des bras, ainsi que l'attitude générale du fragment, conviennent exclusi-

vement à la figure d'Amphitrite. Il suffit de regarder le fragment, du côté où le dessin de Nointel nous montre Amphitrite, pour reconnoître l'identité de la pose, du mouvement, de l'ajustement, et même de la draperie, qui, vers le haut de la cuisse gauche, se trouve fendue, et laissoit voir, selon le témoignage irrécusable du dessin, le nu de la cuisse et de la jambe, goût de draperie très-conforme au caractère d'une déesse marine.

Je crois avoir trouvé encore, sous le n° 156, un morceau d'une figure de femme drapée, assise fort bas sur un socle recouvert d'étoffe, et qui n'auroit pu appartenir qu'à ce groupe du fronton occidental, où l'on voit, dans les dessins de Nointel, une jeune fille nue sur les genoux d'une femme habillée.

Je vous cite, Mon Ami, toutes ces précieuses indications, comme autant de moyens par lesquels, un dessinateur intelligent et

habile, aidé des indications véridiques des dessins de Nointel, parviendroit à nous faire jouir d'un ensemble approximatif de ces sublimes compositions.

Quel gré ne sait-on pas à ces laborieux et subtiles commentateurs, qui ont su, par de pénibles recherches des moindres passages cités dans les écrivains de l'antiquité, remplir quelques lacunes des œuvres de Cicéron, de Tite-Live ou de Quinte-Curce.

Ici le travail exige moins de peines et moins de conjectures. L'ensemble est connu, les fragmens sont là; on ne peut plus se tromper sur le style, le goût et la manière. Ainsi, le fragment du torse de Minerve, celui du visage de la déesse, avec les yeux creusés pour recevoir des prunelles d'une autre matière, peuvent guider sûrement dans la restitution d'une figure dont le dessin de Nointel nous fournit la pose, le mouvement et l'ajustement?

Mais je vous avoue que je désirerois en-

core d'autres essais, peut-être plus périlleux pour celui qui les entreprendroit. Leur but toutefois, non moins utile, seroit de bien faire apprécier le haut mérite de ces sculptures, par le commun des hommes, qui, étrangers au fond de l'art, à sa science et à sa pratique, veulent être pris par les yeux, et sont souvent rebutés de l'aspect incomplet d'une statue mutilée, que le temps a altérée encore dans le poli de la matière.

La collection Britannique compte, au milieu de ces savans débris, sept à huit morceaux, auxquels il ne manque que peu de chose, que quelques extrémités et des détails, pour devenir des statues entières, des groupes complets. L'essai que je désire, à Dieu ne plaise qu'on le tente sur les originaux et les marbres. Mais qui empêcheroit, après avoir fait mouler les mieux conservées de ces rares statues, d'en proposer, comme en concours, la restauration sur des plâtres, à ceux qui voudroient en hasarder l'essai.

Ne croyez-vous pas non plus que ce seroient d'excellentes études, et une des meilleures voies possibles, pour entrer dans le sentiment et l'esprit de cette sculpture ? Cette sorte de lutte avec l'ouvrage qu'il faut compléter, ne pourroit qu'être profitable, et à celui qui s'y engageroit, et au public qui en seroit juge. Et de là résulteroit encore l'avantage de rendre à ces chefs-d'œuvre une sorte de vie, et cette valeur d'existence qui tient à l'idée d'une chose entière et finie.

Je ne vous ai encore parlé des statues des frontons, que sous le rapport de leur composition dans l'ensemble dont elles faisoient partie.

Pour ce qui concerne chacune considérée en elle-même, je vous avouerai d'abord, qu'une de mes premières surprises, a été d'y trouver une exécution aussi correcte, un rendu aussi précieux, aussi complet, quoiqu'elles fussent destinées à être élevées de 50 pieds, à être encadrées dans un fronton,

à être vues par-devant, et à ne pouvoir pas être vues jadis par derrière..... Cependant, lorsqu'aujourd'hui on tourne autour de chacune, lorsque l'on considère les côtés adossés au tympan du fronton, on y trouve le même soin d'exécution, et jusque dans les moindres détails, la même précision de fini qu'offrent les parties antérieures soumises à la vue. C'est ce qui est surtout frappant à l'égard de ces admirables statues drapées, dont j'aurai besoin de vous parler encore, chefs-d'œuvre d'élégance, de finesse et de délicatesse, dans la disposition comme dans l'exécution des plis, et où ce qu'on pourroit appeler un luxe de fini, dans les parties autrefois dérobées à l'œil des spectateurs, brille tout autant que dans les autres. Pareille observation a lieu à l'égard des figures nues.

Cela seul montre déjà (ce qui, je crois, n'a guère besoin de preuves) que ces figures furent exécutées, non en place, mais dans

l'atelier; et de plus, qu'elles furent soumises, avant d'être transportées en leur lieu, à la vue du public qui put en parcourir les divers aspects.

Autant donc il m'a paru, que les deux autres séries des sculptures du Parthénon, avoient dû être exécutées *de pratique,* comme l'on dit, et d'après des dessins ou des petits modèles, et faites particulièrement en vue de la place qu'elles devoient occuper, ou de l'effet commandé par cette place, autant je crois qu'on peut affirmer le contraire des statues des frontons.

Il est indubitable, outre l'extrême différence qu'il y a entre le genre de la ronde bosse, et celui du bas-relief, que des statues aussi variées dans leurs mouvemens, qu'elles le sont dans leur ajustement, ou leur agroupement avec d'autres, aussi étudiées dans leurs parties, aussi correctes dans leur ensemble, aussi achevées dans leur exécution, n'ont pu être sculptées en marbre que d'après

des modèles également arrêtés, terminés, et, je pense, de la même dimension que celle des marbres.

Ceci me paroît jeter du jour sur l'objet de votre question, c'est-à-dire *la part que Phidias auroit eue personnellement dans les sculptures du Parthénon.*

Il ne s'agit plus, en effet, de ces sculptures appelées de *bâtiment* ou d'*ornement*, qu'on introduit dans les parties *courantes* de l'édifice, et auxquelles suffit un talent relatif ou un mérite de position. Il est clair, d'après les monumens qui sont sous nos yeux, que le sculpteur portoit aux figures des frontons, à peu près le même soin, qu'aux statues faites pour figurer isolément. Il est certain que l'art y déploya à peu près la même science, les mêmes talens, et qu'un très-grand nombre de statues antiques fort estimées (style et goût à part) ne présentent rien de plus achevé, que le travail de plusieurs des objets en question.

C'est après m'être convaincu de cette vérité, que j'ai donné tout-à-fait mon consentement à l'hypothèse de M. Cockerell, sur l'emploi des figures de la famille de Niobé dans un fronton, hypothèse que vous connoissez, sans doute, par le dessin qu'en a publié cet habile et savant architecte. J'avois quelque peine à me persuader, que cette belle collection de statues attribuée par Pline à Scopas, malgré la facilité avec laquelle elles entrent dans le cadre d'un fronton, et s'accommodent à l'inégalité de ses espaces, eût eu une semblable destination. Mais les statues du Parthénon ont levé tous mes scrupules à cet égard. C'est ainsi que peu à peu se déchire le voile qui nous cache tant de choses sur les arts de l'antiquité; c'est ainsi qu'un fait bien connu convertit en faits beaucoup de conjectures.

Les sculptures des frontons du Parthénon nous prouvent, par leur extraordinaire perfection, que Scopas a bien pu ne pas dédai-

gner de sculpter des statues pour le fronton d'un temple, puisque nous ne trouvons point étrange que Phidias ait présidé à de pareils ouvrages.

Lorsque ensuite on apprécie ces ouvrages, en les comparant à ce que nous possédons de supérieur dans l'antiquité, on est encore plus induit à en attribuer l'invention, la composition, l'exécution même, soit en modèle, soit en marbre, à la plus savante école, à celle qui sut réunir au plus grand caractère de dessin, le plus de cette vérité qui donne la vie sans diminuer la noblesse. Or, comme le chef de cette école fut Phidias, qui, de l'aveu de toute l'antiquité, ne fut surpassé par aucun de ses successeurs dans les principales parties de l'art, on ne trouve point improbable que ce grand artiste ait fait plusieurs des modèles de ces compositions, y ait imprimé son goût, en ait suivi l'exécution en marbre, soit par lui-même, soit par des élèves auxquels il avoit trans-

mis sa manière, et dont il auroit dirigé le ciseau.

Mais je m'aperçois que je dois justifier une telle opinion, par l'analyse comparative de ces sculptures, considérées sous le rapport du style, du caractère, du savoir, de la vérité imitative, et de tout ce qui peut établir leur rang parmi les autres restes d'antiquité.—Trouvez bon que ce soit la matière de la lettre suivante.

CINQUIÈME LETTRE.

Londres, du 12 juin 1818.

MON AMI,

QUEL est le mérite intrinsèque des statues qui ornoient les frontons du Parthénon ? Quelle est leur valeur comparative, ces ouvrages étant mis dans la balance avec les plus beaux de ceux que l'antiquité nous a transmis ? Y a-t-il là quelque morceau qu'on puisse mettre à côté ou en avant de tel ou tel autre morceau réputé de première classe ? Voilà les questions que presque tout le monde fait ;

c'est à cela qu'on vous demande ordinairement une réponse claire et catégorique.

Pour vous, Mon Ami, je ne crois pas que ce soit ainsi que vous entendiez poser la question. Vous êtes trop instruit dans la critique du goût, à laquelle ces matières sont soumises, pour croire qu'il y ait en ce genre des balances, des poids et des mesures qui permettent d'établir entre les productions de l'art, et d'une manière aussi positive, aussi particularisée, un tarif semblable à celui selon lequel s'apprécient les métaux, les diamans et autres marchandises.

Une multitude de considérations s'opposent à ce qu'on établisse ainsi, de prime abord, un parallèle rigoureux d'ouvrage à ouvrage, surtout lorsqu'il existe, entre les objets à comparer, beaucoup de diversités, soit de genre, soit de sujet, soit de destination. Or, la première base de l'équité, dans de tels jugemens, est de bien fixer les conditions du concours.

Il me semble ensuite, qu'avant d'en venir à particulariser l'objet d'un parallèle dont les élémens sont très-nombreux, il seroit et plus sûr et plus utile, sous beaucoup de rapports relatifs et à la question et à l'histoire de l'art et du goût, de faire porter préalablement la critique sur les qualités principales; j'entends celles qui déterminent le caractère, et ce qu'on appelle le style, la manière de voir, et le système d'imitation propre de l'époque ou de l'école dont les monumens d'Athènes nous offrent les modèles.

Rien n'a été jusqu'ici plus hasardeux que les jugemens portés sur le goût des différentes écoles d'art, et sur les variations que le temps avoit produites dans leurs ouvrages. Nous savons, et par les écrivains de l'antiquité, et par l'histoire de l'esprit humain, que des différences ont existé d'école à école, de siècle à siècle, de pays à pays. Mais nous savons aussi que ces différences furent souvent moins des couleurs tranchantes, que

des nuances légères, quoique très-sensibles dans le temps. Or, rien de moins soumis à une démonstration évidente, que les nuances dont il s'agit, surtout à mesure qu'on s'éloigne de l'âge qui les produisit. Ainsi un maître distingue du premier coup, la façon de faire de chacun de ses élèves, tant que ceux-ci sont sous ses yeux; ainsi nous reconnoissons les manières de chaque maître vivant: mais, quelques années après, la génération qui suit, souvent les confond ensemble.

Que doit-il donc arriver après un laps de tant de siècles, lorsque surtout les traits caractéristiques de chaque style d'école sont devenus eux-mêmes des espèces de problèmes, lorsque nous ignorons si nous possédons les ouvrages qui pourroient les faire reconnoître, lorsqu'une multitude d'altérations, de copies, de contrefaçons, de mutilations, ont encore contribué à en effacer ou à en mêler les traces ?

Combien de confusions, par exemple,

n'a-t-on pas faites entre le style Éginétique, l'ancien style Attique, et le style Étrusque, qui ne furent, chacun dans leur genre, que les nuances de la manière d'imitation qui précéda le developpement de l'art. Ainsi, il suffisoit qu'un goût roide et sec régnât dans un ouvrage, pour lui faire donner le nom d'Étrusque. Et, cependant, de combien de manières ne peut-on pas être roide et sec? Les anciens, au temps de Pausanias, distinguoient ces manières. Les statues des frontons du temple d'Egine vont très-probablement faire sentir la différence, jusqu'ici mal aperçue, entre les deux autres styles primitifs, et celui d'une école qui avoit su réunir, à de la sécheresse et à de la dureté, une certaine naïveté de dessin; à une manière affectée et compassée de draperies, une certaine grâce de parure et d'ajustement; et racheter, par une exécution recherchée, le manque de vie et d'expression.

Jusqu'à présent, donc, nous n'avons guère

pu faire de distinctions bien réelles d'âge et d'école, qu'entre le style primitif et celui de l'art perfectionné, à peu près comme chacun distingue aisément les œuvres du quatorzième siècle, de celles du seizième siècle et des suivans.

Quant aux autres variétés qui doivent avoir fait reconnoître les manières des écoles contemporaines ou successives, il nous est resté, à la vérité, les jugemens de quelques écrivains, sur ces diversités de goût entre un certain nombre de maîtres. Mais que prouvent ces jugemens, qui reposent sur la valeur équivoque ou relative de certains mots grecs ou latins, lorsque l'application ne peut pas en être faite aux ouvrages dont parlent les auteurs, lorsque aucun exemple positif et incontestable ne fixe la corrélation du jugement à la chose jugée? Avons-nous les statues vantées de ces maîtres célèbres qui furent des chefs d'école, et auxquelles ces jugemens se rapportent? Si nous en reconnoissons

quelques-unes en petit nombre, d'après les descriptions, dans certains marbres venus jusqu'à nous, ces marbres ne sont-ils pas des copies, imitations plus ou moins altérées de leurs modèles? Le copiste n'a-t-il pas pu, tantôt améliorer un original foible, tantôt défigurer un chef-d'œuvre, tantôt changer le caractère propre de l'ouvrage en modifiant son exécution, et l'empreinte originelle du travail et de la manière?

Telle est la moindre partie des incertitudes et des obscurités, au milieu desquelles la critique du goût a tenté d'établir une suite chronologique, parmi les antiques qui nous restent, et de les ranger dans un ordre qu'on a cru correspondant aux époques successives de l'art.

On s'est dit : Les premiers ouvrages furent d'un style roide, durement prononcé, privés de mollesse, de variété, de vérité, de détails imitatifs. Donc tout ce qui participera plus ou moins de ce genre, sera plus ou moins ancien.

Quoi de plus équivoque, cependant, et de plus arbitraire que de telles conséquences? Et qui ne voit pas que la roideur et la dureté dans les ouvrages de la sculpture, peuvent provenir de causes tout-à-fait étrangères au goût de l'âge ou de l'école? Ainsi tel ou tel groupe des métopes du Parthénon, mis en parallèle avec telle ou telle statue nue des frontons du même temple, auroit fait croire au critique ignorant de leur destination, que ces ouvrages auroient été séparés par l'intervalle d'un siècle. Il y a, en effet, entre le dessin et la manière de traiter les chairs de l'Ilyssus par exemple, et le dessin ou la manière de certaines métopes, une différence de *faire* qui équivaut à une distance de temps.

J'ai entendu de même certains critiques, frappés, soit de la sévérité des formes, soit du style grandiose et peu détaillé des colosses de Monte-Cavallo, prétendre que ces monumens avoient dû précéder le siècle de

Phidias; comme s'il ne suffisoit pas, pour motiver la manière qui les caractérise, que ces groupes aient eu une destination aujourd'hui ignorée, et en vue de laquelle ils furent traités jadis, ou que l'artiste ait eu un goût porté à la sévérité.

Que de variétés, et même fort sensibles, entre les ouvrages du même temps, et qui ne sont que l'effet des différences de talent, de goût et d'habileté qui existent entre les contemporains ? Si, par exemple, comme on le croit, le temple qu'on a découvert à l'ancienne Phigalie, est le temple d'Apollon-Épicurius que Pausanias nous dit avoir été bâti par Ictinus, c'est-à-dire par un des architectes du Parthénon, et par conséquent au siècle de Périclès et de Phidias, la sculpture de la frise auroit pu être exécutée peu de temps après celle du temple d'Athènes. Vous l'aurez peut-être vue, Mon Ami, au *British-Museum*. Que vous en semble ? Diriez-vous, soit pour le style, soit pour le

savoir, soit pour l'exécution, que ce soient là des ouvrages du grand siècle ? Mais pourquoi pas, répondrez-vous ? N'y eut-il pas toujours dans le même temps des habiles et des ignorans, et ne faut-il pas de ceux-ci pour faire valoir ceux-là ? A la bonne heure ; mais soyons réservés dans nos jugemens, et gardons-nous de généraliser trop tôt, d'après les documens particuliers, tronqués et incertains qui nous restent.

Telle a été certainement l'erreur de la critique, qui, avec beaucoup trop peu de points de reconnoissance, a prétendu percer des routes dans le domaine de l'histoire de l'art, et créer aux monumens une sorte de succession généalogique, sans aucune date précise, et avec de simples approximations.

Je dis encore que, pour se faire une idée juste de ce qu'il faut appeler style, goût et manière de siècle ou d'école, non-seulement on doit être certain de posséder les ouvrages originaux d'une période ou d'une école,

mais qu'il faut encore en posséder un assez grand nombre, pour pouvoir s'assurer que les traits qui les distinguent, sont des traits de famille qui appartiennent à tous. C'est ainsi que nous connoissons les styles et les manières des grands écrivains de l'antiquité.

Jusqu'ici on n'a point eu cet avantage. Nos collections d'antiques ne nous offrent que des feuillets incomplets, décomposés, d'une immense bibliothèque perdue. Nulle part de corps entier.

Voici, ce me semble, ce qu'a de nouveau la collection des marbres d'Athènes. Outre la certitude du point chronologique, outre celle de l'école et du maître, outre tous les genres d'authenticité, contre lesquels nul doute ne peut s'élever, on a l'avantage d'être mis en présence d'un très-grand nombre d'ouvrages de même date, mais de genres divers, d'exécution variée. On compare des morceaux de toute grandeur, des figures de

tout caractère, des draperies dans toutes sortes de mouvemens. Enfin, au lieu de matériaux isolés et incertains, qui ne peuvent produire que des jugemens semblables, on a un ensemble sur lequel le goût peut asseoir des propositions générales; car, pour généraliser une opinion en ces matières, il faut une généralité d'objets.

C'est sur ce point important, que doit aujourd'hui s'exercer la critique des artistes et des amateurs de l'art. Dans tout genre, un fait avoué et bien reconnu; dans toute histoire, un point chronologique rendu incontestable, sont d'un très-grand secours, sinon pour tout prouver, au moins pour empêcher de douter de tout. C'est une lumière, qui, si elle ne conduit pas partout, indique au moins où il ne faut pas aller, et les directions qu'il ne faut pas prendre.

Il s'agiroit donc maintenant de déterminer les caractères principaux, les traits saillans, et ce qu'on pourroit appeler la phy-

sionomie distincte de l'art et du goût des sculptures du Parthénon.

Je vais vous communiquer là-dessus, et soumettre à votre jugement, les impressions que j'en ai reçues : impressions qui m'ont saisi au premier coup d'œil, que j'ai soumises à un très-grand nombre de révisions, que j'ai comparées à celles, que me font, et m'ont fait éprouver les autres ouvrages de l'antiquité.

Les sculptures des frontons du Parthénon nous offrent, en nombre à peu près égal, des figures nues et des figures drapées. On peut ainsi diviser fort naturellement, entre ces deux classes d'objets, les observations que l'analyse de ce sujet comporte.

De la première classe sont les statues de Thésée ou Hercule jeune, et de l'Ilyssus, le torse de la figure appelée Cécrops, le fragment du torse de Neptune, le fragment du Soleil levant appelé Hypérion, et la tête du

cheval qui appartenoit au groupe du Soleil couchant, et qu'on nomme le cheval de la nuit.

La plupart des critiques se sont formé, sur le goût de dessin et d'imitation de la nature à cette époque, une idée peu conforme à celle que donnent les restes de ces sculptures. On est assez persuadé que tout ce qui tient à l'imitation de la chair et des détails dans le nu, à la mollesse et à la variété des plis dans les draperies, appartient aux écoles postérieures à celle de Phidias. Ainsi on accorde à celle-ci de la grandeur, mais accompagnée d'un peu de roideur; de la correction, mais avec peu de grâce; de la simplicité, mais privée du plaisir de la variété. Quelques passages des écrivains de l'antiquité, quoiqu'ils s'accordent en général à donner à Phidias, la première et la plus haute place, laissent effectivement entendre, que certaines qualités tendantes à une expression plus recherchée des vérités

et des charmes de l'imitation, distinguèrent les successeurs de cet artiste.

On a cru trouver des contradictions dans ces jugemens. Je ne crois pas qu'elles soient telles qu'on se l'imagine. Entre les ouvrages des plus grands maîtres, il y a toujours de ces différences, qui tiennent à ce que certaines qualités dominent plus chez l'un que chez l'autre. Lorsqu'on les compare, et qu'on veut exprimer ces variétés, il est presque impossible que le discours n'en dise pas plus que le sentiment n'en trouve. Ainsi les maîtres venus après Phidias, auront pu avoir certaines qualités à un plus haut degré, sans qu'il faille supposer que ces qualités manquoient aux ouvrages précédens. Car il ne peut être question que d'un plus ou d'un moins, dont le discours ne peut pas fixer la mesure.

Cette mesure ne pourra l'être, que lorsque nous aurons à mettre en parallèle, avec les sculptures nombreuses et originales de l'é-

cole de Phidias, à peu près un égal nombre de sculptures reconnues pour originales des écoles suivantes.

Ici donc il ne sauroit être question que de comparer le goût des sculptures qui sont sous nos yeux, avec le goût des autres sculptures antiques dont on possède les restes.

C'est d'après ce parallèle, le seul qui ne soit pas mêlé d'hypothèses et d'arbitraire, le seul qui soit à notre portée, que j'ai cherché à me rendre compte du caractère dominant des sculptures, sur lesquelles vous voulez connoître mon opinion. Ce caractère m'a paru consister dans la réunion la plus évidente de deux qualités, savoir celles de la science et du sentiment, du grand et du vrai, portées beaucoup plus loin qu'on ne se le figure.

Il y a, pour parler en artiste, de ce qui constitue la perfection dans l'imitation du corps humain, deux sortes de vérités : l'une qui procède du principe fondamental du

dessin, qui est la science de l'ostéologie, l'autre qui résulte de l'expression des détails qui recouvrent la charpente du corps.

L'ostéologie est donc comme la base de la construction des corps vivans, et c'est sur elle que repose le reste de toute cette belle économie animale, dont l'aspect extérieur seul est du ressort de l'imitation.

En général il m'a semblé que nous ne voyions, dans aucune autre sculpture antique, les os prononcés avec autant de savoir et d'énergie. Cette expression donne à l'ensemble d'une figure, un sentiment de légèreté qui ajoute à celui de la force. De là, pour le spectateur, un effet hardi, une vivacité de formes, qui communiquent à tout l'apparence du mouvement, avec cette sorte de vie que la matière peut recevoir, et qui est à elle, ce que l'ame est au corps.

S'il est un exemple, à mon avis, qui puisse bien exprimer l'idée du mérite que je cherche à rendre sensible, c'est celui de la

tête de cheval dont je vous ai déjà parlé, et dont le marbre heureusement est bien conservé. Telle est la puissance du principe ostéologique empreint sur cette tête, que la vérité qui en est l'effet va presque jusqu'à faire peur. Le plâtre moulé sur ce morceau produit la même sensation. A cette grande vérité de la forme essentielle qui vous saisit d'abord, succède l'admiration des détails, des vérités de la chair, des variétés de la peau, imitées jusque dans les plus légères inflexions des plis et des veines. Je n'ai vu aucun ouvrage de ce genre aussi vivant. Ce n'est réellement plus de la sculpture ; la bouche hennit, le marbre est animé, on croit le voir remuer.

Dans toutes ces descriptions poétiques d'anciens ouvrages, où le poète semble éprouver l'illusion dont je parle, je ne doute pas que cette inspiration n'ait été due à la vertu du principe imitatif dont il s'agit. En effet, le principe de la vie, dans une statue,

tient beaucoup à l'expression du mouvement, et cette expression résulte particulièrement de la vérité ostéologique, puisque les os sont les principaux ressorts du mouvement.

Le sentiment de l'ostéologie brille dans toutes les parties de la statue du Thésée, ou de l'Hercule jeune. Malgré quelques altérations de détail, et la mutilation de ses extrémités, cette figure, de huit pieds de proportion, peut être réputée entière. On peut y lire, comme écrit avec la plus grande clarté, le système de l'imitation ostéologique. Tout ce qui tient à cette expression y est prononcé avec une énergie et une fermeté remarquables. Les rotules, les os du tibia, ceux des humérus, du sternum, etc, y sont articulés avec une précision qui frappe tous les yeux. On pourroit dire que les os percent de toutes parts.

Mêmes observations sur les autres figures nues; et celle de l'Ilyssus doit, sans aucun

doute, au principe ostéologique, l'incroyable vérité de mouvement qu'on y admire.

Mais ce savoir fondamental et son effet, feront d'autant plus d'impression, que le caractère de fermeté qui résulte de l'expression des os, contrastera avec le caractère de mollesse que produit l'expression, soit des muscles et de la chair, soit des détails de la peau. C'est en cela, ce me semble, que réside le complément de la vérité imitative; et nous ne voyons dans aucun autre ouvrage antique parvenu jusqu'à nous, ce complément, au degré où nous le font voir les figures nues des frontons du Parthénon.

Dans quelques statues antiques, d'un rare mérite sans doute, (je prends pour exemples les figures des groupes de *Monte-Cavallo*) le dessin des formes musculaires est prononcé avec beaucoup de savoir, de justesse et de grandeur; mais aussi on ne sauroit dissimuler, que ce mérite n'y soit acheté par un peu de roideur méthodique. On y admirera le

beau principe, le choix éminent des formes, et cet effet grandiose que produit la suppression des détails. Toutefois, quelque chose de *trop écrit*, quelque chose où l'esprit de système se montre à découvert, semble priver le style dont on parle du charme attaché à ce qui est plus naïf; car, lorsque l'art se montre, c'est toujours aux dépens du plaisir; et en tout genre on aime ce qui paroît être né plutôt que fait.

Les figures nues des frontons du Parthénon me paroissent avoir ce dernier mérite, et l'avoir sans compensation. L'art y est, mais l'art ne s'y montre pas. Un sentiment de chair dans la musculature, y décèle et y cache tout à la fois l'étude myologique. Il y a la vie dans l'ensemble, et la vie est dans chaque partie. Les formes y sont correctes, mais amples et charnues. Les contours y sont fermes et ondoyans. A des parties larges et grandioses, se joignent des détails fins et légers. L'union de l'expression ostéologique

qui est le principe du mouvement, avec l'expression musculaire, ou celle des chairs qui complète la vérité, imprime au tout ensemble un caractère combiné de force et de souplesse, de fermeté et de mollesse, qui fait respirer, vivre et remuer les figures. On croit que l'Ilyssus va se lever; on croit qu'il se lève; on s'étonne qu'il soit encore là.

Je n'ai connoissance d'aucune autre sculpture antique, dont on puisse dire pareilles choses.

Le torse du Cécrops, quoique la superficie du marbre soit fort altérée, semble modelé avec de la chair.

Vous savez, Mon Ami, combien le discours, surtout par écrit, a de peine à rendre et à faire passer dans l'esprit d'autrui, l'idée de ces sortes de qualités, que même les copies dessinées traduisent d'une manière si imparfaite. Car tout ce qui émane du sentiment, et s'y adresse, ne sauroit trouver d'équivalent, pour en rendre et en faire com-

prendre le charme. Aussi je compte beaucoup plus, pour l'intelligence de tout ceci, sur vous que sur moi.

On décrira mieux, dans les ouvrages de l'art, ce qui tient à la fidélité d'imitation de ces détails que l'œil saisit et parcourt, et dont le sens extérieur peut être juge. Sous ce rapport, je ne connois pas encore de sculptures où la recherche scrupuleuse des détails, où le soin et l'attention dans le fini, soient portés plus loin. C'est bien ce qu'atteste le fragment colossal du torse de Neptune, dans les parties qui s'en sont conservées, et où le plus grand caractère de formes, n'a point exclu ces légères vérités qu'il est si difficile d'y réunir. On doit dire, contre l'opinion commune, qu'il n'y a aucune de ces figures nues, où l'on ne voie l'expression de quelques veines, qui circulent sous la peau avec une extrême finesse, et qui, sans détruire l'ampleur de la forme, y ajoutent l'agrément de la variété. Et ce qu'il

y a de particulier, c'est que ces délicatesses de l'art ont été prodiguées, même à des parties entièrement cachées et soustraites à la vue du spectateur, comme les bras du Soleil levant ou d'Hypérion.

Qui pourroit, en effet, imaginer que l'intérieur d'un de ces bras, qui, par l'effet de sa position, ne pouvoit jamais être vu de personne, avoit reçu un tel fini dans le rendu des moindres vérités, qu'aucune statue faite pour être placée sous les yeux, ne pourroit montrer dans ses détails une exécution plus précieuse.

Enfin, Mon Ami, s'il s'agit de fini dans le travail, de précieux dans l'exécution, je dois vous avouer que je ne trouve rien à mettre, je ne dis pas au-dessus, mais même à côté des figures drapées, qui forment la seconde classe des statues placées autrefois dans les frontons du Parthénon.

Quand on sait que ces statues, une fois posées en leur place, avoient une moitié,

celle qui s'adossoit au tympan du fronton, que personne ne devoit visiter et ne pouvoit voir, dont, par conséquent, le travail étoit en pure perte pour les yeux, on est porté à présumer que l'artiste aura négligé ce côté, sinon pour l'ensemble de la forme, au moins pour les détails du fini. Toutefois il n'en est rien. Vous pouvez aujourd'hui tourner à l'entour des deux groupes, soit des Parques, soit de Cérès et Proserpine; derrière comme devant, même soin, même perfection exécutive, même rendu, portés jusqu'à un scrupule, dont il semble difficile de trouver d'autres exemples.

Mais comment s'arrêter à cette sorte de mérite extérieur dans ces figures drapées, quand tant de rares et éminentes qualités appellent de toutes parts l'admiration, et forcent d'avouer, que nous ne connoissons rien d'antique qui puisse être mis en parallèle?

Si, avant la possession de ces ouvrages, il eût fallu deviner et dire ce que devoit être

le style des draperies de Phidias ou de son école, qui est-ce qui n'eût pas pensé à chercher le type de ce style, dans certaines statues, dont les plis sont simples et roides, avec plus de grandeur et d'austérité, que d'élégance et de variété? C'est pourtant encore le contraire de cela qu'il faut penser et dire de ces figures drapées, parmi lesquelles on trouve à peu près tous les goûts d'ajustemens, toutes les manières de disposer les plis, et de faire jouer les étoffes, selon les caractères et les attitudes des personnages.

On remarque, dans les deux torses de femmes dont je vous ai déjà parlé, (et que je crois avoir été, du côté de Neptune, au fronton occidental, Thétis et Amphitrite) les plus fins modèles de ces plis légers qui accusent et caressent le nu. A la figure d'Iris, dans l'autre fronton, les plis sont larges, et volent au gré du mouvement qu'y produisent le corps et les jambes de la déesse. Le su-

perbe groupe qu'on croit être de Cérès et de Proserpine, offre une richesse étonnante dans le parti d'ajustement, une abondance de plis dont le fini extrême augmente encore la variété.

Mais le groupe des deux figures, qu'on a appelées les Parques, est un chef-d'œuvre inestimable de composition, de grâce, de délicatesse et de légèreté. Rien n'approche du charme avec lequel une de ces figures, couchée, repose et s'appuie sur le corps et les genoux de sa compagne. Je ne connois pas d'ouvrage où le luxe de la draperie soit porté aussi loin. J'entends ici par luxe, l'ampleur des étoffes et leur arrangement ingénieux, la multiplicité et l'ondoiement des plis, et une certaine recherche qu'on pourroit appeler de *coquetterie,* dans la variété de leurs motifs, dans l'effet de cette variété. Ce style abondant, léger et fin de draperies, m'a rappelé celui de Jean Goujon, dans ses bas-reliefs du Louvre et de la fon-

taine des Innocens, à Paris. Si cet artiste eût eu un peu moins de manière et d'affectation, il seroit peut-être celui des modernes chez lequel on pourroit trouver, en ce genre, un point de comparaison. Du moins son goût de draper me paroît-il le plus propre à donner une idée approximative, de la manière dont sont ajustées et traitées les draperies des statues que je voudrois décrire... *Que je voudrois décrire*, vous m'entendez, Mon Ami; car, comment décrire, c'est-à-dire rendre sensible à l'esprit sans le secours des yeux, ce que l'esprit, à l'aide des yeux, a encore tant de peine à se bien définir? Heureusement je parle à qui a vu lui-même, et je compte avec vous sur la vertu de la sympathie.

Le charme de ces statues drapées est comme celui de la grâce. C'est le désespoir de ceux qui veulent chercher le *pourquoi* de chaque chose. *È bella, perche è bella*, voilà dans ce genre la meilleure raison, et

la-dessus le savant n'en saura jamais plus que l'ignorant. Ainsi le veut la nature, puisque la qualité qu'on appelle la grâce, n'est en rapport qu'avec l'instinct qui est commun à tous les hommes, et que l'instinct est une de ces facultés qu'il faut se contenter de reconnoître, sans qu'il puisse jamais être permis de l'expliquer : car, s'il étoit expliquable, il ne seroit plus ce qu'il est.

Je ne fais donc que vous rapporter le résultat de son jugement, tant chez moi que chez tous les spectateurs, en vous disant quel est l'effet de ces belles figures drapées. Le principal, à mon avis, comme de l'aveu de tout le monde, est que malgré tout l'art qu'on y découvre, et en dépit de cet art, il y règne un je ne sais quoi de naturel et de naïf, qui est cause qu'elles paroissent beaucoup moins statues, que plusieurs des ouvrages les plus vantés en ce genre. Il m'a semblé qu'elles portoient, comme les figu-

res nues dont je vous ai parlé, l'empreinte de cette mystérieuse vérité, dont le secret échappe si souvent à l'artiste, et qui se découvre quelquefois d'autant moins, qu'on le cherche trop ou trop loin.

Ainsi, une des figures dont il s'agit peut être comparée, pour sa pose et pour le parti de ses draperies, à la belle figure de nymphe endormie, vulgairement appelée Cléopâtre. Voici la différence que je trouve entre elles : dans la prétendue Cléopâtre, tout, sans doute, est d'un beau style, d'une belle disposition d'ajustement, d'une bonne exécution; mais si vous la rapprochez de l'autre, elle ne vous semblera plus qu'un marbre excellemment travaillé. La figure couchée du groupe des Parques me montre encore plus d'élégance, de variété, de recherche et de fini dans le travail; mais, par-dessus tout, un certain charme de grâce et d'indolence dans le dessin, semble me faire voir une femme réelle dans l'abandon du repos; je

crois voir la masse du corps fléchir sous son propre poids. Ce n'est plus un marbre, du moins on en perd l'impression; celle de l'être animé l'emporte, l'apparence de la vie efface l'apparence de la matière. L'art s'est retiré, en quelque sorte, pour faire place à l'illusion de la grâce et de la vérité.

Voilà ce qui s'appelle donner une ame à la matière. Ce charme, que peu d'artistes, dans tous les temps, ont su exprimer, me paroît faire le caractère éminent de toutes ces sculptures.

Maintenant, demandez-moi, si vous voulez, un parallèle plus spécial et plus particularisé de telle ou telle de ces statues, avec ceux de nos antiques les plus renommés qui peuvent leur être opposés, je vous pourrai répondre:

Que, par exemple, la tête du cheval cité plus haut, l'emporte de beaucoup sur toutes les autres têtes de chevaux antiques, pour la science anatomique, pour la vérité, pour

la grandeur du style, pour la force de l'expression, et pour la hardiesse du travail.

Que la figure de l'Ilyssus, comparable, pour le genre de nature et pour la pose, au gladiateur mourant, lui est fort supérieure par le large des formes, la grandeur du dessin, l'expression de la chair, le mouvement et la vie.

Que le fragment du torse de Neptune, comparable, pour la pose et la proportion, aux figures de *Monte-Cavallo,* me paroît avoir réuni, dans un milieu plus savant, la sévérité des formes et la justesse d'un dessin hardi, avec le moelleux de la chair et les variétés du naturel.

Que la statue du Thésée ou de l'Hercule jeune, mise en rapport par le dos (où le parallèle peut être exactement fait) avec le fragment d'Hercule qu'on appelle le *torse,* morceau classique entre tous, me paroît, ainsi qu'à tous ceux qui ont fait cette épreuve, procéder d'un art non moins sûr, mais

peut-être encore plus grandiose; donner l'idée d'une manière plus large, et dont l'effet est de rapetisser le style et le goût de tout ce qu'on y compare.

Je vous ai déjà dit, à l'égard de quelques-unes des figures drapées de la collection d'Athènes, que je n'en connoissois point qui pût, sous bien des rapports, en soutenir le parallèle.

L'antiquité, dont nous avons perdu les plus beaux ouvrages, et sans doute presque tous les originaux, nous a pourtant transmis, dans un très-grand nombre de copies ou de répétitions plus ou moins exactes, la plus grande partie des sujets d'imitation sur lesquels l'art, pendant douze siècles, s'étoit exercé. Il n'existe aucune variété de sujets, aucune diversité de nature, d'âge, de sexe, de caractère, que le génie de la sculpture n'ait reproduit, soit sous la dictée des poètes, soit sous l'inspiration de la nature; et nous possédons des traditions de toutes ces variétés.

Le hasard, en nous conservant un certain nombre des morceaux de sculpture de l'école de Phidias, n'a pas pu nous mettre à même d'étendre à toutes les productions que nous avons de l'antique, le parallèle dont je viens de vous offrir l'essai. Qu'est-ce que je veux conclure de là? Qu'il faut s'arrêter où finissent les points de parallèle, ou qu'on ne peut le rachever que par des inductions analogiques.

Mais ce parallèle par inductions, est une de ces opérations de la critique, qui exigent le plus de considérations délicates, le plus d'autorités difficiles à peser, et par conséquent de discussions étendues.

La matière seroit donc hors de mesure, et avec l'objet de notre correspondance, et surtout avec les bornes de cette lettre déjà fort longue.

Je lui souhaite le bonheur de ne pas vous le paroître beaucoup trop.

SIXIÈME LETTRE.

Londres, le 14 juin 1818.

MON AMI,

Je crois avoir effleuré à peu près les principaux objets sur lesquels vous avez désiré connoître mon opinion. Sans avoir suivi méthodiquement l'ordre des questions que vous m'aviez faites, je crois avoir touché, dans mes précédentes lettres, la plupart des principaux points de critique d'art, qui se rapportent le plus directement à la collection des marbres d'Elgin.

Je vous ai fait, sous le rapport du goût, l'analyse des différentes classes de ces morceaux, et je vous ai exposé ce que je pense du mérite absolu et relatif de chacun. D'après les observations que suggère le travail pratique de ces diverses sculptures, je vous ai fait part de mon sentiment sur la manière dont elles m'ont paru avoir été exécutées; je vous ai présenté les raisons qu'il y a de penser que la direction que Phidias (selon Plutarque) a eue de ces travaux, n'a pas pu s'étendre activement à tous, et qu'elle doit très-probablement s'être trouvée restreinte aux statues des deux frontons. Quant à la sculpture de celles-ci, j'ai essayé d'en déterminer le caractère, en considérant ces statues, soit en elles-mêmes, soit en parallèle avec quelques morceaux antiques, des meilleurs entre tous ceux que nous possédons, et que certains rapports de parité mettent dans le cas de leur être opposés.

Si ces jugemens ont quelque justesse,

il sera, ce me semble, permis d'avancer et de croire, que les statues des frontons du Parthénon, nous ont conservé des monumens irrécusables du savoir et du goût de Phidias et de son école. Pour en rapporter tout l'honneur (si on le veut ainsi) à ce grand statuaire, il n'est pas nécessaire de prouver, ni qu'il ait fait lui seul tous les modèles de ces statues, ni qu'il les ait terminées lui seul. On sait assez comment, en sculpture, l'artiste peut se reproduire dans ses élèves, et sait se rendre propre le travail de ceux qu'il met en œuvre.

Un passage de Cicéron nous confirme ce que nous aurions pu toutefois affirmer sans cela, savoir, qu'alors comme aujourd'hui, les sculpteurs se contentoient quelquefois de terminer des ouvrages que d'autres leur avoient préparés. Phidias (dit Cicéron, l. v *de finibus bonorum et malorum*) peut, tantôt ébaucher une statue et en terminer lui-même l'exécution, tantôt la recevoir ébau-

chée des mains d'un autre, et lui donner le fini. *Phidias potest à principio instituere signum, idque perficere; potest et ab alio inchoatum accipere, atque absolvere.* Ainsi, dans l'intention même de l'antiquité, Phidias n'eût pas moins que de nos jours, passé pour être l'auteur des ouvrages, dont une autre main que la sienne auroit commencé l'exécution. Par conséquent, et dans toute hypothèse, on peut lui attribuer, médiatement ou immédiatement, en tout ou en partie, les sculptures de nos frontons, mais sans aucune contestation, le goût qui les caractérise.

Je sais qu'on peut opposer à cette présomption, une autre présomption assez fondée aussi, sur le genre de statues et la division de l'art de sculpter, qui paroissent avoir eu le privilége d'occuper plus constamment et avec prédilection le génie de Phidias. Il est certain qu'il brilla principalement par ses entreprises colossales en or et en ivoire,

par les travaux de toreutique (ou sculpture sur métaux) qui furent les accompagnemens de ce genre de monumens. L'on peut s'assurer, d'après le recensement des ouvrages qu'on lui attribue avec certitude, que ce que Pline appelle *statuaria in œre,* la sculpture en statues de bronze, et surtout *la scultura* ou sculpture en marbre, (alors moins en vogue qu'elle ne l'a été depuis) furent les divisions de l'art dans lesquelles il s'étoit le moins exercé.

En effet, presque tous les écrivains anciens sont là-dessus d'accord entre eux. Ainsi Quintilien ne met Phidias hors de pair avec tous ses rivaux, que dans la statuaire en ivoire, *in ebore verò longè citra œmulum.* (Orat. lib. XII, cap. x.) C'est, selon Diodore de Sicile, pour ses ouvrages en ivoire qu'il fut surtout admirable, μάλιστα τεταυμασμενός. (Eclog. lib. XXVI.) *Il ne faisoit pas seulement des statues d'ivoire,* (dit Sénèque, Epist. 85.) *il en faisoit aussi en bronze,* (*faciebat et ex*

œre) ce que nous prouvent, et sa Minerve Lemniène, et son colosse de l'Acropole d'Athènes. Pline, qui place toujours Phidias dans chacune des divisions de l'art, en tête des artistes qui s'y sont rendus célèbres, ne manque pas non plus de le citer au commencement du livre de la sculpture en marber. Mais sa manière de s'exprimer semble confirmer davantage encore, que le travail du marbre ne fut pas celui qui occupa le plus cet artiste. *On dit que Phidias aussi travailla le marbre;* telles sont ses paroles: *tradunt et ipsum Phidiam scalpsisse marmora*. (lib. XXXV, c. IV.) *On lui attribue,* continue-t-il, *cette Vénus d'une grande beauté, qu'on voit à Rome aux portiques d'Octavie.*

De tout ceci on peut conclure que, si la réputation de Phidias se fondoit particulièrement sur ses grands ouvrages d'or et d'ivoire, et sur les travaux accessoires de ce genre auxquels il s'étoit surtout adonné, il avoit

aussi pratiqué *la statuaria in œre,* c'est-à-dire, la sculpture en statues de bronze, et la sculpture en marbre. (*Voyez, si cela vous fait plaisir, ce que j'ai dit dans mon* Jupiter Olympien, *à l'article de la Toreutique, sur les quatre divisions de l'art de sculpter chez les anciens.*)

Ainsi rien ne s'oppose à ce qu'on croie, que les statues en marbre des frontons du Parthénon auront été, au moins en partie, ou faites d'après les modèles de Phidias, ou terminées par lui-même.

En vertu de toutes ces considérations, et de quelques autres dont je vous ai entretenu dans mes précédentes lettres, je suis fort porté à croire que ce seroit surtout avec le concours de son élève Alcamènes, qu'il auroit donné ses soins à cette grande entreprise. A la suite du passage cité plus haut, Pline dit et affirme même, (*quod certum est*) qu'Alcamènes fut un des plus célèbres entre les élèves formés par Phidias, *Alcamenem*

docuit in primis nobilem; (ceci est dit à l'article, ou au commencement du chapitre sur la sculpture en marbre) et il ajoute qu'il y avoit de lui (Alcamènes) beaucoup d'ouvrages dans des temples à Athènes, *cujus sunt opera Athenis complura in ædibus sacris.*

Ce dernier passage me paroît trop clairement applicable aux sculptures du temple de Minerve, pour qu'on puisse douter qu'Alcamènes ait été le principal collaborateur de Phidias, dans des travaux dont celui-ci eut la direction. Rien de moins facile, il est vrai, mais peut-être aussi rien de plus indifférent, que de déterminer, comme on aimeroit à le faire, la part précise qui appartint à chacun. Que celle de l'élève l'ait emporté ou non par le nombre, on en peut croire ce qu'on voudra. L'essentiel est qu'ici, comme dans tous les cas semblables, l'ouvrage de l'élève dut se confondre avec celui du maître, sous les yeux et par l'inspiration de qui il travailloit;

tant il est nécessaire que la manière du premier s'identifie avec celle du second, comme nous le prouve une multitude d'exemples.

Ainsi, ce doit être un point mis hors de doute, que les statues des frontons du Parthénon témoignent du style, du caractère, et du savoir de Phidias et de son école.

Comme rien ne vaut, dit-on, que par comparaison, ici, je l'espère, s'ouvrira, pour les artistes et les critiques, un beau champ aux parallèles spéculatifs ou réels, qui devront fixer la valeur comparative de ces ouvrages. Toutefois je prévois, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que les conditions de parité dans ce débat étant difficiles à déterminer, il restera long-temps des points problématiques, sur lesquels la critique du goût pourra s'exercer. En effet, à des morceaux dont l'époque est certaine, dont l'école est connue, dont l'originalité est incontestable, comment opposera-t-on des ouvrages que rien ne garantira pour être

des originaux de tel âge ou de tel maître. Comment savoir si telle ou telle statue, qu'on croit postérieure au siècle de Périclès, et dont on argumentera soit dans un sens, soit dans un autre, n'est pas une copie d'une statue de la même époque ?

En suivant le système chronologique de goût, beaucoup trop d'usage en ces matières, qui saura dire si la copie d'une statue peu ancienne, ne doit pas à une manière sèche et dure, de passer pour l'ouvrage d'un siècle reculé, tandis qu'une autre copie, avec plus de mollesse et de recherche que n'en eut son original, sera attribuée à une école moins ancienne que lui. Qui est-ce, par exemple, qui pourra deviner un jour, à quel siècle et à quelle époque appartient la copie de Le Gros, (qu'on voit au jardin des Tuileries, à Paris) faite d'après la Femme captive (jadis à Villa-Médici, aujourd'hui à Florence.) On voit par-là combien il est facile de mettre sur la différence des temps, ce qui ne tient

quelquefois qu'au talent du ciseau, ou au caprice de l'artiste. Mais tout ce que cette sorte de critique comporte de discussion me mèneroit trop loin, et je ne me propose pas d'y entrer.

Quelques parallèles que l'on fasse, et de quelque manière qu'on les fasse, le mérite intrinsèque des statues du Parthénon n'en sera pas moins constant. Si les artistes postérieurs à Phidias, ont su faire reconnoître dans leurs ouvrages, certaines qualités qu'ils auroient portées à un plus haut degré; si l'antiquité elle-même a distribué à des ouvrages de genres divers, des éloges différens; si diverses parties de l'imitation ont pu recevoir dans les âges, suivans quelques agrémens et quelques raffinemens de plus, on sera toujours obligé de convenir que toutes les qualités fondamentales de l'art furent obtenues alors, et que rien de ce qui peut constituer la grandeur et la vérité réunies, dans l'imitation de la nature, ne manqua

aux ouvrages de l'école de Phidias. Ainsi se trouveront réellement justifiés et confirmés les jugemens de l'antiquité, dont tant d'écrivains nous ont transmis l'esprit ou la lettre.

Pour moi, comme je crois vous l'avoir déjà dit, je trouve beaucoup moins de contradictions, que quelques critiques n'en voient dans ces jugemens, surtout si l'on considère que l'écrivain n'a pas toujours à sa disposition, des paroles qui expriment les légèretés des nuances du goût en fait d'art, pour bien faire sentir les degrés d'infériorité ou de supériorité relatives en certaines parties. Qui ne sait qu'en tout genre les plus grands maîtres, ceux qu'un consentement unanime place au-dessus de tous les autres, ont eu des parties foibles, dans lesquelles ils ont été surpassés par des hommes du reste inférieurs à eux? Ainsi, par exemple, on met au premier rang de toutes les écoles en peinture, celle du seizième siècle, ou celle de

Raphaël; cependant qui est-ce qui ne reconnoît pas aussi, que d'autres écoles, comme celle du dix-septième siècle, ou des Carraches, ont possédé, soit dans une certaine recherche de vérité, soit dans une manière de peindre plus large ou plus transparente, quelques qualités qui leur donnent certains avantages sur leurs prédécesseurs?

Mais voici encore ce qu'il faut dire de ces avantages; c'est que ceux qui les ont eus ne les ont pas ajoutés aux autres qualités qu'ils auroient possédées dans le même degré; mais qu'au contraire ce fut peut-être à leur détriment. De sorte que, tout bien considéré, la primauté est toujours restée, comme cela se devoit, à l'école qui avoit possédé les qualités les plus éminentes. Car cette primauté appartient de droit à celui qui a, non pas toutes les supériorités, mais la supériorité, dans ce qu'il y a de plus excellent.

C'est ainsi, ce me semble, que l'antiquité a jugé de Phidias, de son mérite, de son sa-

voir, et du caractère de son école, puisqu'elle lui a accordé la primauté dans toutes les parties qui demandent de l'élévation, de la force, de la grandeur, de l'ampleur, de la noblesse, toutes qualités qui sont fort loin d'exclure la vérité : en effet, sans la vérité, chacune de ces qualités n'eût été que de l'exagération, ou un brillant défaut. Mais toutes ces qualités aussi ne peuvent être réunies qu'à une sorte de vérité, la vérité sentie et rendue en grand; car il est plus d'une vérité imitative. Comme nous voyons, dans tous les genres d'art et de littérature, que la vérité prise en bas est celle qui frappe et saisit la multitude ignorante, il est constant aussi que l'imitation du vrai, puisée dans un ordre supérieur, celle qui commande l'admiration et ravit les suffrages des esprits élevés, ne sauroit obtenir, que sur parole, l'estime des esprits communs et médiocres; et c'est ainsi qu'entre ces deux points extrêmes, on voit ordinairement se

placer un degré mitoyen qui a souvent l'avantage de plaire plus généralement.

C'est à ce degré qu'appartiennent les ouvrages où l'on trouve une sorte de combinaison de toutes les qualités, combinaison qui semble être la perfection, parce qu'il y a de tout; ce qui est autre chose que d'avoir tout. Dans ces ouvrages, il y aura plus de correction et moins de hardiesse; peu de négligence, mais aussi peu d'inspiration; plus de recherche que de grandeur, plus de vérité naturelle que de vérité idéale.

Or, je suis tenté de croire que ce que nous avons vu arriver dans les temps modernes, à l'égard des manières de nos différens maîtres en tout genre, et à l'égard des jugemens qu'on en a portés, peut avoir été l'histoire des temps passés. C'est ce que semblent confirmer certaines variations qu'on trouve chez les écrivains, sur les mérites des écoles qui se sont succédées en Grèce, et d'où l'on pourroit conclure abusivement, que l'école

qui eut le plus de grandeur eut moins de vérité.

La solution de ceci me paroît être dans les réflexions précédentes, et surtout dans cette distinction que je viens de faire entre ce que j'appelle vérité *naturelle*, qui put appartenir davantage aux successeurs de Phidias, et cette vérité que j'ai appelée *idéale*, laquelle, d'après les témoignages réunis des écrivains, et des fragmens qui nous restent, fut propre de ce grand artiste.

Je conçois que cette distinction, et l'association du mot *vérité* au mot *idéal*, ont besoin de quelque explication pour certaines personnes.

La notion de l'idéal n'est certainement pas nouvelle; mais l'application du mot qui l'exprime appartient aux modernes, puisque c'est à eux qu'appartient aussi cette sorte de science qui consiste dans l'analyse raisonnée des impressions dues aux ouvrages du génie, autrement dite la métaphysique de l'art.

Les anciens ne nous ayant rien laissé par écrit sur cette matière, une théorie nouvelle a dû employer des mots nouveaux; celui d'*idéal* est de ce nombre.

Ce mot, qui a l'avantage de présenter au métaphysicien une notion simplifiée, a aussi l'inconvénient d'offrir à la plupart des hommes un sens ambigu. Car *idéal* signifie imaginaire, chimérique, fantastique, et par conséquent hors de la vérité, comme il exprime aussi ce qui est conçu par l'entendement, ce qui est l'effet de la manière de saisir par l'esprit les rapports des choses.

Ceux qui entendent le mot dans le premier sens, croient donc qu'il y a contradiction entre *vérité* et *idéal,* et ils font de l'*idéal* l'opposé du *vrai.* Toutefois l'usage ayant accrédité depuis quelque temps, dans le langage de l'imitation, la réunion du mot *beau* avec le mot *idéal*, on a consenti à cette association, en faveur de quelques caractères de divinités, à condition qu'on ac-

corde que ce beau-là, n'est qu'une réunion et un choix de beautés puisées dans la nature; comme s'il étoit donné à l'homme de concevoir quelque chose qui n'eût pas dans la nature sa source ou son modèle. Mais l'erreur sur ce point a encore été, de croire que la notion de l'idéal ne peut s'appliquer qu'au beau (entendu dans le sens ordinaire), c'est-à-dire que tout objet, toute figure hors du caractère qui comporte l'emploi vulgaire du mot *beau*, n'auroit point d'*idéal*. C'est sur tout cela qu'il règne beaucoup d'opinions fausses ou confuses.

L'idéal, en effet, est une qualité applicable à tout. Il y a l'idéal du beau comme du laid, d'un ange comme d'un démon, d'un Faune comme d'un Apollon. Il y a l'idéal de la force dans Hercule, du courage dans Achille, de la lâcheté dans Thersite, de la dureté, de la mollesse, de la générosité, de la clémence, de la vengeance, de la prodigalité, de l'avarice. Les caractères poéti-

ques et dramatiques de toutes ces qualités, portés jusqu'à l'idéal, sont ceux qui distinguent les chefs-d'œuvre des poètes; comme les grands artistes nous ont donné, dans leurs ouvrages, l'idéal du caractère de chacune des qualités extérieures des corps.

En quoi consiste donc l'idéal? Il consiste en cela, que le poète, au lieu de vous offrir le portrait de tel héros par le récit de quelques-unes de ses actions, de tel avare connu, par quelques traits de lésinerie qui lui sont propres, rassemble sur un seul guerrier les principaux traits qu'il imagine d'une valeur peu commune, et sur un seul avare la collection des ridicules les plus caractéristiques de la passion sordide qu'il veut faire mépriser. Alors l'un a moins peint un héros que l'héroïsme, l'autre, moins un avare que l'avarice : la notion de particularité ou d'individu disparoît, pour faire place à un caractère généralisé, qui n'est propre de personne, parc qu'il devient une abstraction de l'esprit.

Pareille chose dans les œuvres des arts du dessin. L'idéal de la force ne consistera point à imiter de tout point tel homme fort, l'idéal de la beauté à faire le portrait exact de telle belle tête, de telle belle personne, parce qu'il est constant que chacune de ces images seroit incomplète, puisque le modèle l'est nécessairement. Il consistera à former un ensemble qui se compose de tous les traits les plus caractéristiques de ce qui constitue, dans le corps humain, l'expression sensible et apparente de la force, ou l'harmonie des lignes et des formes auxquelles s'attache l'impression du beau. C'est-à-dire, qu'au lieu de se renfermer dans le modèle toujours imparfait de l'individu, l'artiste n'aura point copié tel ou tel être doué de la force, mais l'exemplaire de cette qualité; non pas telle ou telle belle, mais le type de la beauté.

En appliquant ces exemples aux manières différentes qui s'offrent à la science du dessin, ou à l'art d'imiter le corps humain, on

conviendra sans doute qu'il peut être vu, senti et exprimé selon une méthode tellement individuelle, tellement rétrécie, qu'il se borne à être vrai d'une vérité tout-à-fait partielle, comme est celle que donnent les parties moulées sur un modèle vivant, comme est celle d'un portrait qui se calque sur son original. Le type de cette imitation est sans doute dans la nature, et n'est pas pour cela la nature. Il en diffère comme la partie diffère du tout, car il n'est qu'un point de vue plus ou moins imparfait de cet homme général, dont on trouve partout des détails, quoique l'entier ne soit réellement nulle part, puisque cet entier seroit l'homme parfait. Donc on peut être vrai, être fidèle, et en même temps être vicieux et défectueux, par le fait de cette vérité et de cette fidélité.

Si l'on admet maintenant une autre méthode, inverse de celle d'où procède l'imitation individuelle ; si l'on suppose que l'étude du corps humain a été généralisée par des

observations faites, non sur un seul individu, mais sur un grand nombre; si ces observations ont donné à connoître que l'homme parfait doit être un être collectif, réunissant toutes les conditions de ce modèle universel, qu'on découvre dans les lois générales, dans les intentions de la nature, souvent contrariées par la procréation des êtres; si l'on accorde qu'aucun individu ne peut avoir la perfection qui appartient au tout, lequel, en tant que *tout*, n'a pu être conçu, apprécié et rassemblé qu'en idée, c'est-à-dire par une combinaison de l'esprit, on aura défini (sauf la nature de l'opération de l'art) ce que c'est que l'idéal, dans la représentation du corps humain.

Mais cet idéal, pour être l'image de l'homme général, au lieu d'être celle de l'homme particulier, manquera-t-il de vérité ? Non : il aura d'abord la vérité en grand, qui procède du grand système où elle est puisée, et ensuite la vérité de cette harmonie, qui

veut qu'un grand tout ait de grandes parties. Et cette vérité s'opposera-t-elle à ce que de légères variétés de détail puissent s'y rencontrer? Non, mais ces variétés y seront plus fondues, moins sensibles, de crainte que l'impression trop sentie des petites choses, ne nuise à l'effet des grandes.

Ainsi, entre la vérité que j'ai appelée *naturelle*, et la vérité *idéale*, il y a une multitude de points intermédiaires. Car la première peut s'approcher de la seconde, comme l'idéal participe du naturel. Ces choses ainsi définies, et les mots expliqués selon la valeur que je leur donne, il me paroît non-seulement vrai en théorie, mais vérifié par l'expérience, qu'il y a en tout deux manières d'imiter, l'une générale, l'autre particularisée; l'une procédant d'une façon de voir étendue, l'autre qui est l'effet d'une vue plus bornée; l'une qui produit et exprime mieux le grand, l'autre qui s'accommode mieux de ce qui l'est moins; l'une

qui saisit l'ame et commande l'admiration, l'autre qui s'empare des sens et ne vise qu'à les flatter.

L'idéal n'est par conséquent que le plus haut degré de la vérité, ou la vérité vue du plus haut point, celui d'où l'on embrasse le plus en grand les objets, pour en donner les images les plus relevées.

Or, cette manière de voir doit appartenir, et nous voyons qu'elle a toujours appartenu, à une époque de l'art, à un âge de la société, où le génie, trouvant les premières difficultés vaincues par de longs efforts, peut s'élever librement aux plus grandes conceptions; de même que l'autre manière est propre de cet âge, où l'artiste venant après que les plus hautes places ont été occupées, cherche par des qualités nouvelles, par le travail et la recherche des vérités du second ordre, à se créer un mérite différent.

Qui pourroit nier que Phidias ait occupé, dans l'antiquité, ce premier rang, où la

réunion de toutes les circonstances favorables contribuèrent à le placer? Qui pourroit nier, d'après tous les témoignages des écrivains, que son style ait été le style le plus idéal. Peut-on mieux exprimer cette vérité qu'en disant qu'il étoit plus propre à faire les images des dieux, qu'à faire celles des hommes. *Diis melior quàm hominibus*. Ces seuls mots me semblent le corollaire de tout ce que je viens de dire. Car, comme l'idée de la Divinité sous la forme humaine, est précisément l'idée la plus éloignée, dans la sphère imitative, de celle de l'homme individu, particulier, et qui résulte de la servile répétition de portrait, ou d'empreinte moulée sur le naturel; la conséquence du besoin de faire un homme dieu, fut l'obligation de faire un homme généralisé, et qui ne fût ni l'image d'un homme en particulier, ni l'expression de ce caractère qu'on a vu être propre d'une imitation bornée. Donc l'artiste qui fit le mieux des dieux, fut celui

dont le style s'étoit le plus agrandi par les combinaisons de l'imitation idéale. Car la différence de l'imitation dite naturelle à l'imitation dite idéale, est que celle-ci représente l'*homme*, lorsque l'autre ne représente *qu'un homme*.

Et voilà ce qu'a si parfaitement exprimé Cicéron (*Orat.* 2.) « Cet artiste, (Phidias) » lorsqu'il faisoit l'image de Jupiter ou de » Minerve, ne considéroit pas un individu » dont il fît le portrait; mais au fond de son » ame résidoit le type d'une beauté supé» rieure, sur laquelle il fixoit ses regards » pour en copier les traits, et qui dirigeoit » son art et sa main. »

Nec verò ille artifex, cùm faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species eximia quædam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem manumque dirigebat.

Ce qui signifie que l'image du dieu n'étoit pas celle d'un modèle en particulier (*aliquem*) dont Phidias eût fait la ressemblance. C'eût été l'imitation dite *naturelle* ou particularisée. Mais, d'après quoi la faisoit-il? *Ipsius in mente insidebat species eximia quœdam.* C'étoit cette *species eximia* qui devenoit son régulateur. Cela veut-il dire qu'il faisoit du capricieux, du fantastique? Cela veut-il dire qu'il prenoit son modèle hors de la nature? Absurdité. Cela veut-il dire qu'il ne consultoit pas la nature, et faisoit tout, comme cela se dit, d'imagination? Rien de tout cela. Cela veut seulement dire, qu'il y a deux natures, deux vérités, deux imitations. La nature de l'individu, la vérité en petit, l'imitation particularisée; et la nature de l'espèce, la vérité dans le grand, l'imitation généralisée; que le premier style est celui des esprits bornés : que Phidias eut au contraire le style qui appartient à l'esprit étendu par les hautes études de la nature,

études dont cette *species eximia quædam* étoit le produit : exemplaire du vrai, du beau, du grand caractère de chaque objet, exemplaire déduit de la science de la nature proprement dite, ou de l'homme généralisé.

Voilà le système de l'idéal. Cicéron a paraphrasé en plusieurs lignes, ce qu'on est convenu d'exprimer aujourd'hui par un seul mot.

Vous ne me demanderez pas maintenant, Mon Ami, d'expliquer le mécanisme de cette opération de l'esprit, qui consiste à faire les rapprochemens, d'où résulte la conception intellectuelle de cet exemplaire du beau et du vrai, et d'où résulte aussi l'art de le réaliser. Question de métaphysique, à vrai dire un peu abstraite, qui importe assez peu à notre objet, et qui vous importe encore moins. En effet, puisque le sentiment entre aussi comme agent dans cette opération, lui seul suffit aussi pour l'expliquer à l'artiste. Or, ce se-

roit à vous de dire ce secret, si mieux n'aimez encore le laisser dire par vos ouvrages.

Je ne suis entré dans cette discussion, d'après votre invitation, que pour arriver à ces conclusions, savoir : Que le style de nature ou d'imitation des statues du Parthénon, est conforme à ce que l'antiquité nous a transmis sur les qualités qui distinguèrent celui de Phidias. Que ce style qu'on nomme idéal, loin d'exclure la vérité, n'est au contraire que le style de la vérité dans le grand, et par conséquent le premier de tous. Qu'ainsi, Phidias, qui le posséda, n'a été surpassé par aucun de ses successeurs, dans les parties principales et importantes de l'art.

SEPTIÈME LETTRE.

Londres, du 16 juin 1818.

MON AMI,

J'AI à peine le temps de vous écrire, que je vous écris de Londres, pour la dernière fois. Je quitte cette ville avec beaucoup de regrets, surtout avec celui d'avoir imparfaitement rempli vos intentions. Je n'ai que trop la conviction d'être toujours resté au-dessous, non-seulement du sujet et de la manière de le traiter, mais de ce que j'aurois pu faire moi-même, avec un peu plus de loisir, pour pénétrer dans le fond des cho-

ses, et en soigner les formes. Mais comment faire? Une correspondance comme celle-ci est une véritable improvisation, qui ne vous laisse pas le temps de choisir. Il faut prendre ce qui vient. C'est quand on est à la fin de la lettre, qu'on voit ce qu'il eût été mieux de dire et d'omettre. N'importe, il n'y a plus de remède, il faut qu'elle parte.

Que celle-ci parte donc à son tour. Je la charge de vous engager à traiter ses précédentes avec un peu d'indulgence. Elle vous priera de dire à tous ceux à qui vous en ferez part, et au public, si vous le jugez à propos, quelles ont été nos conventions; que surtout on n'aille pas s'imaginer que ce soit ici une de ces productions épistolaires, concertées et apprêtées sous un titre fictif, pour faire excuser, comme négligences du genre, les fautes de l'auteur. A cet égard, j'ai assez lieu, dirai-je, d'espérer ou de craindre que l'on ne révoquera point en doute la réalité de notre correspondance.

Que dis-je, cependant? Notre correspondance, à proprement parler, ne commencera, sur ces matières, que dans les réponses dont j'attendrai de vous la faveur à Paris. Jusqu'ici j'ai été seul dans ce commerce. Ce que votre amitié voudra bien me faire parvenir de remarques et d'observations critiques, pourra bien me décider à redonner une autre forme au sujet dont je ne vous ai envoyé que de légers essais. Mais j'ai besoin, ou de votre censure, ou de votre encouragement, soit pour recommencer, soit pour continuer. Combien d'objets n'ai-je pas omis parmi les nombreux monumens de l'art des Grecs, renfermés dans la collection du *British-Museum!*

Je vous ai en effet à peine dit un mot de cette frise du temple de Phigalie, si distante, à mon gré, de celle du Parthénon, et toutefois si curieuse, si instructive, et dont la comparaison avec d'autres semblables, peut fournir à la critique du goût et à l'his-

toire de l'art les plus utiles renseignemens; ouvrage, je le présume, composé par un homme plus habile que celui ou ceux qui l'ont exécuté. Ce n'étoit pas, vous le savez, une chose rare dans l'antiquité, que l'un inventât et que l'autre exécutât. Ainsi, c'étoit volontiers sur les dessins de Parrhasius, que le célèbre toreuticien Mys faisoit ses ouvrages, et ce fut sous la dictée du peintre qu'il avoit exécuté les bas-reliefs de la Minerve Poliade à l'Acropole d'Athènes. Pourquoi n'en eût-il pas été ainsi pour la frise de Phigalie? Car l'invention, la hardiesse des figures et de leurs mouvemens, tout y annonce un génie élevé; ce dont on peut se convaincre par les dessins qui en ont été gravés.

Ceci rappelle un grand nombre d'ouvrages antiques de bas-relief, qu'il vaut souvent mieux voir en dessin qu'en réalité, et dont les traits, copiés par le graveur, promettent un mérite que dément l'exécution du

marbre. C'est que, sans aucun doute, la plupart de ces morceaux furent, n'importe à quelle époque, improvisés et de pratique, en marbre, d'après de fort belles intentions dessinées, ou des traditions d'excellens ouvrages; mais le sculpteur fut un copiste ignorant.

Ce qu'on peut affirmer de ce grand nombre de morceaux de sculpture abâtardie ou dégénérée, ce qu'on peut soupçonner de la frise de Phigalie, il est impossible de le dire, ni de le présumer des sculptures en bas-relief du temple de Thésée à Athènes, dont la collection Britannique contient plusieurs fragmens.

Cette sculpture est, à la vérité, selon la proportion de son temple, d'une assez petite dimension, et, par cela même, elle offrit quelque facilité de plus à l'artiste, d'y pratiquer le genre de mérite qu'on y admire. Voici, selon moi, en quoi il consiste; c'est que, entre la pensée et l'exécution de ces

compositions, il règne une intimité si parfaite, qu'on diroit que l'ouvrage auroit été imaginé et créé tout à la fois, sous l'action du ciseau qui lui donna la forme. Mais il n'y a pas moyen de croire qu'il ait été exécuté sans modèle ou dessin préalable. Car une esquisse en sculpture, lorsque cette esquisse est de marbre, ne sauroit être assimilée pour l'exécution à une esquisse peinte. On ne cherche point sur le marbre, comme sur la toile. Il faut avoir trouvé d'avance, et arrêté ce qu'on veut écrire sur la matière. Mais lorsque c'est l'inventeur lui-même, qui exécute ensuite avec toute liberté, en marbre, une pensée arrêtée en modèle ou dessin, le travail définitif peut acquérir cette facilité, cette apparence d'inspiration, qui donne au travail du marbre le charme d'une esquisse.

Une esquisse est un ouvrage où l'artiste montre au connoisseur, non qu'il n'a pas pu, mais qu'il n'a pas voulu en faire davantage, afin de lui laisser le plaisir de rachever en

idée ce qui manque. L'antiquité abonde en morceaux de bas-relief ainsi traités; et, à vrai dire, on n'en trouve de semblables que chez elle, parcc que ce genre de travail demande une prodigieuse habitude de tailler le marbre, et en se jouant, si l'on peut dire: habitude que les modernes n'ont guère pu contracter.

Je ne pense pas qu'il y ait d'ouvrage, où cette manière de traiter le marbre en manière d'esquisse, présente un sentiment plus juste, plus vif, plus fin, plus délicat, que dans la frise du temple de Thésée. Je ne pense pas non plus qu'il y ait de sculptures dont les compositions soient plus naïves, plus vraies, plus expressives, et dont l'étude soit plus propre à inspirer l'union si rare de l'opération de l'esprit, et du mécanisme de l'outil.

Mais à quoi pensé-je, de vous entretenir de ces sujets, n'ayant pas même le temps de vous esquisser ma pensée ? Trop heureux si vous vouliez la rachever !

Je n'ai voulu vous toucher ce peu de mots, je ne voudrois aussi vous rappeler tout ce qu'il y a de richesses, dont je ne vous ai rien dit, dans la collection du *British-Museum,* que pour vous donner à entendre ce que je pense et ce qu'on doit penser de cette collection. Oui, je dirai que, renfermant le plus grand nombre de morceaux originaux de la sculpture des plus beaux temps de la Grèce, elle devra dorénavant se placer en tête de tous les recueils, où la science et l'histoire de l'art iront chercher des modèles classiques, et les plus authentiques matériaux de la saine critique du goût.

FIN DES LETTRES A CANOVA.

LETTRES

SUR

LE PROJET D'ENLEVER LES MONUMENS

DE L'ITALIE.

LETTRES

AU GÉNÉRAL MIRANDA

SUR LE PRÉJUDICE QU'OCCASIONNEROIENT

AUX ARTS ET A LA SCIENCE

LE DÉPLACEMENT

DES MONUMENS DE L'ART

DE L'ITALIE,

LE DÉMEMBREMENT DE SES ÉCOLES, ET LA SPOLIATION DE SES COLLECTIONS, GALERIES, MUSÉES, ETC.

PREMIÈRE LETTRE.

Ce . . . . . . 1796.

MON AMI,

J'APPLAUDIS de plus en plus à l'heureuse idée que vous eûtes, lors de notre séparation, d'intéresser notre correspondance épistolaire par la discussion de quelque sujet philoso-

phique, littéraire et politique : ce traité de commerce m'est trop avantageux pour que je le rompe. Si quelqu'un s'en trouve lésé, c'est vous, parce que vous êtes le plus riche. Mais telle est la nature du commerce de la pensée, que celui qui donne le plus n'est pas celui qui s'enrichit le moins ; vos dernières lettres me le prouvent. Le sujet que je vous avois proposé, me sembloit épuisé par vous ; je ne croyois pas qu'on pût ajouter aux moyens que vous employez, pour démontrer que l'*esprit de conquête dans une république, est entièrement subversif de l'esprit de liberté*. Cependant vous m'annoncez que vos premières preuves vous en ont fait trouver de plus victorieuses encore, et qui rempliront vos prochaines lettres. Je les attendrai donc avant de vous proposer un nouveau sujet.

J'accepte le programme de celui que vous m'envoyez. La matière, pour être moins importante et moins profonde, n'a peut-être

pas moins d'étendue : si vous voulez que je la traite en détail, préparez-vous à payer plus d'un port de lettre. Vous me demandez quels effets, à l'égard des arts et de la science, pourroient résulter du déplacement des monumens de l'Italie, et du démembrement de ses écoles et de ses musées. Vous sentez vous-même que cette question est d'un intérêt très-général, et qu'on ne sauroit la résoudre qu'en généralisant aussi la réponse. Il faut mettre ici de côté toute espèce d'esprit de parti ou de nation; il ne faut s'isoler dans les limites d'aucune considération particulière. C'est ainsi que je compte satisfaire à votre demande.

En effet, vous le savez, les arts et les sciences forment depuis long-temps en Europe une république, dont les membres, liés entre eux par l'amour et la recherche du beau et du vrai qui sont leur pacte social, tendent beaucoup moins à s'isoler de leurs patries respectives, qu'à en rapprocher les

intérêts, sous le point de vue si précieux d'une fraternité universelle. Cet heureux sentiment, vous le savez encore, ne peut être étouffé même par ces discordes sanglantes qui poussent les nations à s'entre-déchirer. Malheur à l'homme insensé autant que cruel, qui voudroit éteindre l'étincelle du feu sacré de l'humanité et de la philanthropie, que la culture des arts et des sciences entretient encore dans le cœur de quelques hommes. La propagation des lumières a rendu ce grand service à l'Europe, qu'il n'y a plus de nation qui puisse recevoir d'une autre l'humiliation du nom de barbare. On observe entre toutes ses contrées une communauté d'instruction et de connoissances, une certaine égalité de goût, de savoir et de talent. On peut dire avec vérité, qu'il se trouve entre elles beaucoup moins de différences, qu'on n'en rencontre quelquefois entre les provinces d'un seul empire; c'est que, par une heureuse révolution, les arts

et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une nation. C'est à maintenir, à favoriser et à augmenter cette communauté, que doivent tendre toutes les pensées, tous les efforts de la saine politique et de la philosophie.

Ainsi, je ne puis bien répondre à votre question, qu'en faisant abstraction de ce faux intérêt de pays, qui est le partage des ignorans ou des fripons. Ce sera comme membre de cette république générale des arts et des sciences, et non comme habitant de telle ou telle nation, que je discuterai cet intérêt que toutes les parties ont à la conservation du tout. Quel est-il cet intérêt? C'est celui de la civilisation, du perfectionnement des moyens de bonheur et de plaisir, de l'avancement et des progrès de l'instruction et de la raison, de l'amélioration, enfin, de l'espèce humaine. Tout ce qui peut concourir à cette fin appartient à tous les peuples; nul n'a le droit de se l'approprier

ou d'en disposer arbitrairement. Celui qui voudroit s'attribuer sur l'instruction et les moyens d'instruction une sorte de droit et de privilége exclusif, seroit bientôt puni de cette violation de la propriété commune, par la barbarie et l'ignorance : il y a dans l'ignorance un principe de contagion très-actif. Toutes les nations sont tellement en contact l'une avec l'autre, qu'il ne peut s'opérer dans l'une aucun effet, qui ne réagisse promptement sur toutes les autres.

Si donc un dérangement funeste aux moyens d'instruction; si le démembrement des écoles de l'art et du goût, des modèles du beau, et des instrumens de la science; si un dépareillement des objets qui servent de leçons à l'Europe; si l'enlèvement à leur pays natal des modèles de l'antiquité, et la privation qui s'ensuivroit de tous les parallèles qui les expliquent et les font valoir; si la dispersion des points d'étude et le défleurement des collections, en éparpillant et iso-

lant tous les moyens d'apprendre, n'offroient plus à l'Europe que des ressources imparfaites d'une instruction incomplète et démembrée, ne pensez-vous pas que cette calamité, réelle pour la science et pour l'art, retomberoit aussi sur ceux qui en auroient été les imprudens auteurs ?

Je compte vous prouver par la suite, que tous les effets de l'ignorance et de la barbarie, peuvent résulter d'une pareille imprudence; et j'espère que des faits assez particuliers, et des développemens auxquels vous ne vous attendez pas, porteront cette assertion au plus haut degré de probabilité. Pour le présent, si vous m'avouez la seule possibilité du préjudice que porteroit à l'instruction générale de l'Europe, le déplacement des modèles et des leçons que la nature, par sa volonté toute-puissante, a placés dans l'Italie, et surtout à Rome; vous m'avouerez aussi que la nation, qui se rendroit coupable de ce tort envers l'Europe, en seroit elle-même

punie par les effets de l'ignorance qu'elle auroit appelés sur ses voisins, et qui bientôt retomberoient sur elle.

Il y a ici un intérêt général et réciproque du tout à chaque partie, comme de chaque partie au tout; c'est le véritable intérêt public, c'est celui qui fait que chacun est nécessairement puni dans le tort et par le tort qu'il fait à un autre. Je ne fais que vous indiquer, dans cette première lettre, le plan de la discussion qui remplira les suivantes. Je me flatte qu'il résultera de ces développemens, l'heureuse conséquence que cela seul est utile qui est juste.

Vous m'invitez aussi à traiter la question sous le rapport des principes généraux de la morale universelle, auxquels, sans doute, se rattache naturellement la discussion que je vous promets. Mais pensez-vous qu'il y ait aujourd'hui un seul homme qui les ignore? N'y a-t-il pas de certaines vérités dont l'impression s'affoiblit, et parce qu'on les prouve

et parce qu'on leur donne l'air d'avoir besoin de preuves? Je sais bien aussi qu'il existe sur l'objet de cette discussion des maximes de droit public, que quelques esprits pervers ou pervertis feignent d'ignorer, et dont l'oubli, s'il pouvoit avoir lieu, feroit rétrograder l'Europe, et rentrer son droit des gens, dans le chaos de la politique léonine des anciens Romains.

Je vous avoue cependant que je n'emploierai aucun de ces grands moyens, pour combattre les prétentions et les projets, qui tendent à dépouiller l'Italie de ses monumens. Si j'en touche ici quelque chose, c'est pour que vous ne puissiez pas m'accuser d'avoir négligé des moyens, dont l'oubli seroit une sorte d'injure faite à la justice et à la morale. Je vous demande acte de mon hommage envers elles. Je croirois d'ailleurs également injurieux au dix-huitième siècle, de le soupçonner capable de faire revivre ce droit de conquête des Romains, qui rendoit

les hommes et les choses la propriété du plus fort. Qui ne sait que ce droit absurde et monstrueux reposoit dans le code public de Rome, sur la même base que l'esclavage? Quand une longue civilisation, due à la culture générale des sciences et des arts; quand la vraie théorie des droits sacrés de l'humanité, et des rapports politiques des nations, n'auroient pas, depuis long-temps, banni du code public de l'Europe jusqu'aux traces de ce prétendu droit de conquête, l'expérience et l'exemple même du peuple Romain, et le mémorable châtiment que l'univers fit éprouver à ce tyran des peuples, suffiroient, je pense, pour désabuser quiconque entreprendroit de rétablir d'aussi odieuses maximes.

Ne croyez pas même que ces maximes aient été sanctionnées alors par un préjugé universel. Ecoutez ce que disoit Polybe, le contemporain, l'ami du grand Scipion, aux Romains de son temps, au sujet de cette spoliation des peuples conquis.

« De savoir si les Romains ont eu raison,
» et s'il étoit de leur intérêt de transporter
» dans leur patrie les richesses et les orne-
» mens des villes conquises, ce seroit le su-
» jet d'une longue discussion. Il y a plus de
» raison de croire, qu'ils ont eu et qu'ils ont
» encore tort de le faire aujourd'hui......
» Loin de faire des vœux pour la prospérité
» de ceux qui ont envahi des richesses étran-
» gères, on a compassion de ceux qui en ont
» été dépouillés. Ce n'est plus des maux
» d'autrui que les spectateurs ont compas-
» sion, c'est d'eux-mêmes, lorsqu'ils se rap-
» pellent leurs propres malheurs; et alors,
» non-seulement l'envie, mais encore la co-
» lère, les transporte contre ceux que la for-
» tune a élevés sur leurs ruines : car on ne
» peut guère se souvenir de ses anciennes
» calamités, sans en haïr les auteurs. Si les
» Romains, dans leur système de la con-
» quête des nations, ne leur eussent enlevé
» que de l'or et de l'argent, ils ne seroient

» pas blâmables; car, pour s'approprier ces
» peuples, il falloit leur ôter les moyens de
» résistance. Mais pour toutes les autres
» choses, il leur seroit beaucoup plus glo-
» rieux de les laisser où elles sont, avec
» l'envie qu'elles attirent, et de mettre la
» gloire de leur patrie, non dans l'abon-
» dance et la beauté des tableaux et des sta-
» tues, mais dans la gravité des mœurs et
» la noblesse des sentimens. Au reste, je sou-
» haite que les conquérans à venir appren-
» nent de ces réflexions à ne pas dépouiller
» les villes qu'ils se soumettent, et à ne pas
» faire des calamités d'autrui l'ornement de
» leur patrie. » (*Polyb.* liv. IX, ch. III.)

En voilà assez pour moi, Mon Ami, sur la partie morale et politique de la question que vous m'avez proposée. Dans les lettres suivantes, ne trouvez pas mauvais que j'écarte toutes les considérations étrangères aux arts ou aux sciences, et qui pourroient faire diversion à l'intérêt de leur cause.

DEUXIÈME LETTRE.

MON AMI,

MILLE causes réunies, vous le savez, ont concouru à faire de l'Italie une espèce de muséum général, un dépôt complet de tous les objets propres à l'étude des arts. Ce pays est le seul qui puisse jouir de ce privilége proprement dit; il le tient de la nature même des choses; il le doit en grande partie à l'existence et à la conservation des monumens indigènes et des traditions de l'antiquité, qui l'ont garanti de la contagion totale de l'ignorance et de la bar-

barie dont le reste de l'Europe fut infecté jusqu'au quinzième siècle. C'est une vérité, que l'ignorance du bon goût n'y fut jamais entière dans aucun temps. On n'y trouve aucune époque, qui ne puisse se vanter de quelque monument digne des regards de tous les âges, même les plus éclairés.

L'action de cette continuité de culture fut cause de la précocité du développement des arts en Italie. Vous savez qu'ils avoient atteint dans ce pays la plus haute perfection qu'ils aient reçue chez les modernes, lorsque d'autres nations en ignoroient non-seulement les procédés, mais même le nom.

La division de l'Italie en plusieurs États rivaux, n'a pas peu contribué à y multiplier et les artistes et les ouvrages de l'art. Des causes générales, modifiées par des causes particulières et locales, y ont produit ces différentes écoles, entre lesquelles régna la plus vive émulation, tant par rapport à la grandeur des entreprises, qu'eu égard à la

diversité des manières ou des styles d'imitation. La nature même de l'intérêt commercial de l'Italie, et ses relations politiques avec l'Europe, ont encore ajouté à toutes les causes qui l'ont rendue le séminaire des arts.

Mais il en est une qui me paroît la plus importante de toutes; c'est le soin continuel et le zèle infatigable avec lesquels le gouvernement pontifical s'est occupé, depuis la renaissance des lettres, à rechercher, restaurer et remettre en honneur ce que l'incurie de dix siècles avoit enseveli. Comme les cloîtres nous ont conservé les livres des anciens, parce que ceux qui les habitoient étoient les seuls qui sussent lire, lorsque toute l'Europe ne savoit que se battre; de même les modernes souverains de Rome ont recueilli, entretenu et ranimé le feu sacré des arts, parce qu'eux seuls étoient des souverains lettrés, tandis que les autres n'étoient que des souverains guerriers.

Long-temps avant Léon X, le pape Nico-

las V, le plus grand amateur des arts qu'il y ait eu, avoit conçu l'idée de rétablir Rome antique, c'est-à-dire tous ses édifices. Cette idée gigantesque, moins impraticable sans doute alors qu'elle ne l'est devenue depuis, n'étoit toutefois qu'un beau rêve de l'imagination la plus ardente, et la plus passionnée pour les belles choses. Mais ce projet, inexécutable quant aux édifices de l'empire Romain, nous l'avons vu, et nous le voyons tous les jours se réaliser à l'égard des autres monumens de l'art. Chaque instant, par les soins et les encouragemens du gouvernement de Rome moderne, voit sortir de leurs tombeaux quelques fragmens précieux de l'ancienne Rome; c'est comme une espèce de monde antique qui se découvre et se conquiert journellement. L'ardeur de ces savantes conquêtes augmente de plus en plus, par les récompenses attachées à leur poursuite : enfin l'émulation en ce genre a été portée si loin sous le Pape actuel, que, de-

puis vingt ans, la république des arts a recouvré plus de trésors, que n'en avoient amassé les deux siècles écoulés depuis Sixte-Quint. Si rien n'arrête le cours de ces découvertes, leurs produits comme leurs effets sur les arts sont incalculables.

Vous savez vous-même, combien de fois vous vous êtes étonné avec moi, de ce qu'au milieu de l'Europe, le gouvernement de Rome, avec de si modiques finances, faisoit pour les arts plus de dépenses, que les autres gouvernemens ensemble, soit en recherchant et restaurant d'une manière dispendieuse les chefs-d'œuvre enfouis et mutilés de l'art des anciens, soit en construisant pour les recevoir ces somptueuses galeries, dont la magnificence et la splendeur attestent à l'Europe, quel honneur on y fait aux belles choses, et à ceux qui viennent les visiter ou les étudier. Combien de fois ne vous êtes-vous point étonné avec moi, de ce que l'Europe ne contribuoit pas aux dépenses

d'une exploitation dont elle recueille le fruit le plus précieux, c'est-à-dire l'instruction?

Maintenant, que penseriez-vous d'une nation, qui, au lieu de favoriser ces efforts généreux, les décourageroit? qui, au lieu de contribuer de ses moyens, de son exemple, ou tout au moins de son respect et de son admiration, à la poursuite de ces belles découvertes, viendroit en tarir la source, et combler la mine que l'industrie de ses propriétaires rend de plus en plus féconde?

Tel seroit, cependant, l'effet infaillible qui résulteroit, par rapport aux arts, d'une spoliation quelconque de ces riches produits, que le zèle industrieux des modernes Romains arrache tous les jours à la terre. Croyez-vous que le peuple qui se verroit enlever cette propriété, la plus nationale, la plus sacrée, la plus inviolable de toutes, n'abandonneroit pas des recherches pénibles et dispendieuses, dont on lui raviroit la gloire et le produit naturel? N'en doutez pas; s'il se peut que

ces trésors deviennent une fois l'objet de la cupidité étrangère, le peuple renoncera à un travail dont il verra le juste salaire échapper de ses mains : ce salaire, c'est le concours des curieux et des étudians que les chefs-d'œuvre antiques amènent à Rome. Placez ces chefs-d'œuvre dans toute autre ville de l'Europe, le concours des curieux et des étrangers y paiera-t-il ce qu'il paie à Rome? Y encouragera-t-il ce qui ne peut être encouragé qu'à Rome, je veux dire, cette reproduction toujours croissante des chefs-d'œuvre de l'art? Le profit honteusement mercantile que croiroit faire la ville qui s'en rendroit dépositaire, seroit un profit perdu pour les arts, puisque, loin de devenir reproductif pour eux, il deviendroit destructif même de cette heureuse reproduction. Vous voyez que pour avoir brisé le ressort naturel, c'est-à-dire l'intérêt bien entendu qui porte les spéculateurs et entrepreneurs de fouilles, à poursuivre à Rome et dans ses en-

virons les recherches d'antiquité, l'esprit de découverte s'arrête et se détruit; la terre, prête à restituer de nouvelles richesses, va se refermer; ce précieux genre de commerce va périr : on aura tué la poule aux œufs d'or.

Je ne doute pas, Mon Ami, si ce défrichement de l'antiquité continue à Rome avec la même ardeur, et si ce zèle peut être imité par les nations, qui ont chez elles des colonies d'antiques, que les arts ne soient prêts à prendre dans l'Europe une face nouvelle. Il est impossible que ce grand foyer, toujours croissant, des lumières de l'antiquité, ne répande pas, avant peu, un jour inconnu à ceux qui nous ont devancés. Je crois que rien n'arrive deux fois de la même manière. Les causes antiques ou modernes, qui ont fait fleurir les arts, ne peuvent peut-être plus reparoître. Il s'en développera d'autres. Je ne crois pas me tromper en prédisant que de toutes les causes de révolution ou de régénération qui peuvent influer sur les arts,

la plus active, la plus capable d'y produire des effets d'un ordre tout nouveau, c'est cette résurrection générale de ce peuple de statues, de ce monde d'antiques dont la population s'augmente tous les jours. Ce monde que n'ont vu ni Léonard de Vinci, ni Michel-Ange, ni Raphaël, ou dont ils n'ont vu que le berceau, doit exercer une extraordinaire influence sur l'étude des arts et le génie de l'Europe. Je ne doute pas que le goût du beau, du simple et du vrai, qu'une nouvelle méthode dans l'imitation de la nature, que l'amélioration d'une foule d'arts qui se lient à ces grandes idées de perfection, ne soient bientôt l'effet sensible et immédiat de cette masse imposante de leçons et d'exemples, que Rome a multipliés dans ce siècle, et rassemblés pour l'instruction de l'Europe.

Je ne vous ai parlé encore des modèles de l'antiquité, que dans leur rapport avec les arts d'imitation, ou ceux qui en dépendent. Mais ces monumens ont des liaisons bien

plus variées, bien plus étendues et d'une plus haute importance avec l'histoire de l'esprit humain ou de ses découvertes, de ses erreurs, de ses préjugés, et des sources d'où nous sont venues toutes nos connoissances. La révélation des coutumes anciennes, celle des dogmes religieux, des lois, des institutions sociales; les moyens de redresser l'histoire, de la vérifier, de l'interpréter, d'en accorder les incohérences, d'en remplir les lacunes, d'en éclaircir les obscurités, trouvent dans les monumens des arts de l'antiquité, plus de ressources encore que les arts d'imitation. Ainsi, la philosophie, l'histoire, la science des langues, l'intelligence des poètes, la chronologie du monde, l'astronomie scientifique, la critique, sont autant de parties séparées de ce qu'on appelle la république des arts, mais intéressées à son intégralité. Dans cette figure, où l'artiste admire le génie qui donna la vie à la matière, le savant découvre ou un monument astronomique, ou

la décision d'un point douteux d'histoire et de chronologie, ou des inductions nouvelles pour la science, ou des rapprochemens dont l'analogie conduit à une vérité jusqu'alors inconnue. La science, aussi bien que l'art, a donc intérêt que rien ne vienne troubler, arrêter ou tarir, dans sa source, cette reproduction des trésors de l'antiquité.

Je ne vous dirai rien encore aujourd'hui sur tous les autres préjudices, qu'un enlèvement ou un simple déplacement de ces richesses porteroit à la science et à l'art. Je réserve à d'autres lettres ce sujet, comme aussi de vous expliquer, de quelle manière il pourroit s'établir entre toutes les parties de l'Europe savante, et la métropole des arts, un commerce qui tendroit à les enrichir respectivement, et par quels moyens, sans toucher au dépôt commun, il devroit s'opérer une circulation plus active des trésors de l'antiquité.

Mais avant d'ouvrir ce commerce, pour-

quoi les nations qui possèdent quelques filons de cette riche et précieuse mine, ne les exploitent-elles pas ?

Pourquoi les fertiles rivages de Bayes, de Cumes et de Possidonie ne sont-ils pas remués et fouillés ?

Pourquoi l'Espagne ne rétablit-elle pas ses antiquités ? Pourquoi ne fait-elle pas revivre les villes de Ségovie, de Saguntum, de Norba Cesarea ? Pourquoi ne cherche-t-elle pas dans ces ruines, ce qu'on trouve dans tous les lieux où s'est étendue la domination Romaine ? L'on sait que l'Italie eut des colonies dont la magnificence le disputoit à celle de l'Italie elle-même.

Pourquoi la France n'exploite-t-elle pas les ruines de la Provence ? Pourquoi, d'après les découvertes faites le siècle passé de plusieurs statues à Arles, et entre autres, de cette belle Vénus de la galerie de Versailles, ne pas remuer de nouveau les débris de Vienne, d'Arles, d'Orange, de Nîmes,

d'Autun et de tant d'autres lieux? Pourquoi ne pas restaurer ce bel amphithéâtre de Nîmes, pour en faire le dépôt de toutes les richesses antiques de cette colonie Romaine? Pourquoi ne pas y établir un muséum d'antiquités correspondant avec ceux de l'Italie? Voilà bien, ce me semble, ce qu'il conviendroit de faire, avant de mettre en question si l'on peut démembrer et spolier les galeries de Rome et de l'Italie; voilà ce que solliciteroit l'intérêt bien entendu de la république des arts et de chacune de ses parties; voilà ce qui prouveroit, dans une nation, le véritable amour des arts et des belles choses. Quant à l'autre, ce n'est que la convoitise de Verrès.

Ama et vale.

TROISIÈME LETTRE.

MON AMI,

JE vous ai, je crois, suffisamment entretenu, dans ma dernière lettre, du tort irréparable que causeroit à la science et à l'art, une imprudente convoitise des trésors de l'antiquité que renferme l'Italie, et surtout Rome. Je vous ai fait voir que le premier effet de leur violation seroit de tarir les sources, et d'obstruer les canaux qui versent journellement, dans le réservoir commun, le tribut progressif des découvertes nouvelles. En fait de découvertes, surtout,

il y a une sorte de vertu magnétique, de puissance attractive, dont il faut bien se garder de rompre le charme. Que l'Europe favorise de tous ses moyens l'heureuse restitution, qui s'opère chaque jour de tout ce que le temps, la barbarie et la guerre ont enfoui et dévoré : tel est le vœu des véritables amis des arts.

Je veux vous parler, dans cette lettre, d'une autre nature d'effets plus funestes encore, et qui seroient dus à une dispersion quelconque des monumens antiques de Rome. Vous le savez trop bien, Mon Ami, que diviser c'est détruire. Vous ne voulez pas qu'on vous prouve que le véritable principe de la destruction, c'est la décomposition. Vous êtes trop instruit pour douter que disperser les élémens et les matériaux d'une science, ne soit le véritable moyen de détruire et de tuer la science. Si cela est, la décomposition du muséum de Rome, seroit la mort de toutes les connoissances dont son

unité est le principe. Qu'est-ce que l'antique à Rome, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages, et dont les recherches modernes remplissent chaque jour les vides, et réparent les lacunes? Que feroit la puissance qui choisiroit, pour les exporter et se les approprier, quelques-uns de ces monumens les plus curieux? Précisément ce que feroit un ignorant, qui arracheroit d'un livre les feuillets où il trouveroit des vignettes.

Est-ce donc pour le plaisir d'entasser et d'empiler, que se forment ces recueils en tout genre d'instruction? Ne sont-ils donc qu'un puéril étalage de la vanité ou de l'avarice, ces dépôts de livres, de machines, de productions naturelles, que le génie de la science ouvre de toutes parts pour en faire les écoles publiques des nations? Pourquoi ce soin qu'on prend de les compléter, et de fondre en un dépôt capital, autant qu'il se peut, les richesses isolées ou éparses des recueils

secondaires? N'est-ce pas parce que tous ces objets réunis s'éclairent et s'expliquent l'un par l'autre? N'est-ce pas pour que l'étudiant trouve, sans se déplacer, les divers instrumens d'étude, et saisisse, comme concentrés en un foyer, les rayons divergens de la science qu'il apprend? Que penseriez-vous d'un projet qui tendroit à dépecer le muséum d'histoire naturelle de Paris, pour que chaque ville de la France eut sa part de cette collection nationale?

Dépecer le muséum d'antiquités de Rome, seroit une bien plus haute folie, et d'une conséquence bien plus irrémédiable. Les autres peuvent toujours se recompléter : celui de Rome ne pourroit plus l'être. Le lieu qu'occupent les autres est assez souvent indépendant du genre de leur science : celui de Rome a été placé là par l'ordre même de la nature, qui veut qu'il ne puisse exister que là : le pays fait lui-même partie du muséum. On peut transférer en entier toutes

les autres espèces de dépôts publics d'instruction : celui des antiquités de Rome ne pourroit l'être qu'en partie; il est inamovible dans sa totalité. C'est un colosse, dont on peut briser quelques membres pour en emporter des fragmens, mais dont la masse, comme celle du grand Sphinx de Memphis, est adhérente au sol. Entreprendre quelque transfèrement partiel en ce genre, ce n'est autre chose qu'opérer une mutilation aussi honteuse qu'inutile à ses auteurs.

Le véritable muséum de Rome, celui dont je parle, se compose, il est vrai, de statues, de colosses, de temples, d'obélisques, de colonnes triomphales, de thermes, de cirques, d'amphithéâtres, d'arcs de triomphe, de tombeaux, de stucs, de fresques, de bas-reliefs, d'inscriptions, de fragmens d'ornemens, de matériaux de construction, de meubles, d'ustensiles, etc. etc.; mais il ne se compose pas moins des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes an-

tiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existans, des parallèles et des rapprochemens qui ne peuvent se faire que dans le pays même.

On regrette que l'usage de l'imprimerie n'ait pas été connu aux anciens; sans doute, ils nous auroient transmis de bien autres richesses. Mais s'il est une étude qui puisse réparer nos pertes en ce genre, c'est celle de l'antiquité. Je n'entends pas ce savoir oiseux et stérile, aliment insubstantiel de quelques esprits laborieusement désœuvrés, qui prennent l'étude des mots pour l'étude des choses. Je parle de cette science qui doit rattacher nos connoissances à celles du passé, qui doit faire revivre une foule de notions perdues, qui doit porter à la philosophie et aux arts des lumières toujours nouvelles. Hé bien ! cette science ne fait que de naître.

Comment pouvoit-elle exister avant les découvertes de ce siècle? Tout étoit sans cohérence, sans ordre; rien n'avoit été analysé; rien n'avoit été comparé. Il n'y avoit pas une assez grande masse de faits ou de monumens, pour que l'esprit d'observation pût s'y introduire; l'esprit de système s'empara des premiers écrivains : de là, les théories fautives des Kirker, des Montfaucon, des Gori, des Caylus.

Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue; il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire, des monumens, et comparé les monumens entre eux, découvert des caractéristiques sûrs, des principes de criti-

que, et une méthode qui, en détruisant beaucoup d'erreurs, a préparé la découverte d'un grand nombre de vérités. Revenu enfin de l'analyse à la synthèse, il est parvenu à faire un corps de ce qui n'étoit qu'un amas de débris; il a véritablement réuni *disjecti membra poetæ*. Winckelmann a beaucoup fait sans doute; mais s'il a servi la science, c'est peut-être encore plus par sa méthode que par ses écrits. Quelque estimable que soit son *Histoire de l'Art*, elle ressemble toujours plus à une chronologie qu'à une histoire; c'est un vaste cadre dont il a laissé un grand nombre de compartimens à remplir par ses successeurs. Et en effet, quoiqu'il ait dû beaucoup à toutes les recherches qui l'avoient précédé, aux collections déjà existantes, surtout aux nombreuses découvertes de l'immortel cardinal Albani, et à celles que commença Clément XIV, cependant il ne vit pas les nouvelles fouilles de la villa Adrienne, d'Otricoli, des marais Pontins

et de tant d'autres lieux; il ne put jouir des riches dépouilles rassemblées à Velletri, par le cardinal Borgia, ni enfin des immenses conquêtes que le Pape actuel a renfermées dans le nouveau muséum qui éternisera son nom.

Mais imaginez-vous que Winckelmann eût pu faire ce qu'il a fait, sans la réunion des matériaux que Rome lui présentoit? Supposez-les épars ou éloignés; supposez qu'au lieu de parcourir les galeries de l'Italie ou de Rome, notre observateur eût eu à visiter celles de l'Europe, croira-t-on qu'il eût seulement conçu l'idée d'entreprendre son ouvrage?

La découverte, ou, pour mieux dire, le recouvrement de l'antiquité, est une véritable résurrection, comme je vous l'ai déjà dit. Avant que le jugement dernier, ou l'arrêt final de la critique en ce genre puisse avoir lieu, il faut que tous ces corps mutilés et décomposés reprennent leur intégrité.

Combien de figures ont à redemander ou à la terre, ou à d'autres figures, une tête, un membre, un attribut, dont la présence ou la privation les rend respectivement méconnoissables ! Que de déplacemens et de remplacemens à opérer ! De combien de ridicules méprises ces transpositions ont été la cause. Nous avons de gros livres sur l'antiquité expliquée; le malheur est qu'on a voulu l'expliquer avant qu'elle fût explicable. Je mets en fait que la centième partie de l'antiquité n'est pas dévoilée. Il est un travail préalable qui doit y conduire; c'est de procéder enfin, dans cette science, du connu à l'inconnu; ce qui n'a pas encore été fait : l'analogie pourra finir par expliquer sinon tout, au moins beaucoup de choses; mais l'explication du tout est le but auquel on doit tendre. Tous ces monumens ne sont pour la philosophie, que des signes, dont l'intelligence une fois acquise et complète, doit être d'un grand secours pour la recherche de la vérité.

Maintenant, dites-moi si l'on facilitera ce travail, en déplaçant, exportant et éparpillant ce qu'on ne sauroit trop réunir et concentrer ? Ne vous semble-t-il pas, au contraire, qu'au lieu d'emporter de ce grand laboratoire des instrumens de travail ou des fragmens d'étude, il conviendroit plutôt d'y reporter tous ceux qu'une curiosité mal entendue a pu en faire sortir ? Ne convenez-vous pas que tout objet déplacé est une pierre enlevée à l'édifice qui est en train de se rebâtir, et par conséquent que tout projet de démembrement du muséum de Rome, est un attentat contre la science, un crime de lèse-instruction publique ?

Il faut que je vous prémunisse ici contre les fausses idées de quelques hommes plus dangereux par leurs demi-connoissances, que les ignorans mêmes. Je vous avoue que je craindrois plus pour la science et les arts une douzaine de ces *mal savans*, que l'armée de Charles-Quint. Il se peut qu'il y en

14

ait qui, dans la présomption de leur savantise, s'imaginent bien servir l'instruction de leur pays, en y voiturant quelques-uns de ces matériaux de la science. La suite de mes lettres détruira, je l'espère, jusqu'aux prétextes qui pourroient colorer un aussi ridicule projet. Pour aujourd'hui, puisque je suis sur le chapitre de la science, et que je vous ai parlé de celle de l'antiquité, laissez-moi vous dire deux mots sur l'absurde prétention, d'en encourager l'enseignement local par les moyens que je combats.

Quoique le siége naturel et métropolitain de cette science soit à Rome, c'est une erreur de croire qu'elle ne puisse (surtout pour la fin à laquelle elle tend) être cultivée que sur les lieux mêmes, et en présence des objets. Il en est d'elle comme de toutes les autres. Vous savez qu'il existe, dans chaque partie des connoissances humaines, une sorte de manipulation qui fait ressembler chaque département de la science, à une espèce

d'atelier, dans lequel chaque ouvrier a sa partie, et ne s'occupe que d'elle. Cette division du travail, si bien analysée par Smith dans le règne industriel, existe aussi dans le régime scientifique. C'est à l'aide de tous les observateurs partiels, de tous les agens secondaires, que s'élaborent et se perfectionnent isolément toutes les pièces, tous les rouages d'une science; mais il faut enfin qu'une intelligence supérieure et générale les combine et en fasse un tout. L'esprit de système, qui précède l'esprit d'observation, est, sans doute, destructif de la science: c'est vouloir bâtir avant d'avoir des pierres taillées; c'est viser à la fin, sans avoir les moyens. Mais les faits aussi doivent nous ramener au système. Toutes les parties bien connues en elles-mêmes et sous tous leurs rapports, le tout ou l'ensemble, qui est la vérité universelle, doit s'ensuivre, ou nos efforts seroient vains. Ainsi, vous le voyez, chaque science a ses manipulateurs, ses tail-

leurs de pierre, ses observateurs en détail, ses acquéreurs de faits isolés ou de vérités partielles, qui travaillent pour l'homme dont le génie saisit enfin, embrasse et met en œuvre tous ces matériaux.

Cet homme de génie, quelque part qu'il soit, à quelque distance qu'il se trouve et des observateurs et des objets d'observation, est cependant le point auquel ils aboutissent. C'est pour lui que butine, peut-être sans le savoir, cet essaim de travailleurs, de critiques, de commentateurs. Disons-le même, l'esprit d'ensemble, qui doit un jour combiner tous ces résultats, est l'opposé de cet esprit de détail et d'observation qui les produit. Ainsi Pline et Buffon, sans sortir, l'un de Rome et l'autre de Paris, ont su embrasser et voir l'univers avec les yeux de tous les voyageurs, qui n'en avoient vu chacun qu'une foible partie. Ainsi, toutes les expériences, toutes les découvertes nouvelles, toutes les observations plus ou moins partielles de

l'antiquité, sont autant de tributs que recueillent ces hommes d'un esprit plus vaste, qui ont déjà soulevé le voile du passé. C'est ainsi qu'ont commencé à naître et à se multiplier les savantes théories des Lessing, des Caylus, etc. C'est ainsi que le vrai résultat de la science de l'antiquité peut être dû à des peuples qui ne posséderoient pas d'antiques, et à des hommes qui n'en auroient jamais vu en original.

Mais si les moyens d'expérience devoient se décompléter; si les collections de faits et de monumens venoient à se dissoudre; si la difficulté des observations finissoit par décourager les observateurs; si la dispersion des points de parallèle et de rapprochement tendoit à rendre impraticable la marche de l'analogie, ne voyez-vous pas périr dans son principe et ses résultats, une science dont la philosophie attend les plus grands secours? Comme un émondement indiscret fait mourir un arbre, de même l'imprudent enlèvement

des modèles de l'antiquité, à leur tige naturelle, dessécheroit cette sève que la culture moderne de Rome, envoie dans toutes les branches de l'Europe savante.

Voilà ce qui arriveroit, si une puissance quelconque entreprenoit de démembrer le muséum de Rome. Mais si cet exemple, une fois donné, pouvoit être suivi par d'autres; si, sous le frivole point de vue de la valeur ou de la beauté matérielle de ces objets, les États de l'Europe, comme autant d'enfans qui s'arrachent des images, venoient à se disputer les lambeaux de ces modèles de l'art, et les débris des instrumens de la science, que deviendroient et l'art et la science?

Di talem avertite pestem.

Invoquons donc, Mon Ami, pour détourner un tel fléau, Minerve, protectrice des sciences; Minerve, qui sortit toute formée du cerveau de Jupiter, comme un symbole de l'unité, de l'intégralité de la science. In-

voquons Apollon qui ne marche jamais qu'au milieu des Muses, pour faire voir l'union de tous les élémens de la science. Prions le dieu qu'on adore à Delphes, de défendre contre toute violation son temple sacré, devenu le dépositaire des richesses de la Grèce moderne.

P. S. J'aurois peut-être dû, selon les bonnes règles, vous garder cette invocation pour le prélude de ma première lettre, où je compte vous entretenir des arts; mais elle est venue d'elle-même à la fin de celle-ci. Je prends toutes ces idées comme il leur plaît de venir : je souhaite que vous les receviez avec la même indulgence.

Vale et ama.

QUATRIÈME LETTRE.

MON AMI,

J'AI reçu votre dernière lettre, et qui doit être, dites-vous, la dernière sur l'*abus des conquêtes dans une république*. Je ne m'étonne plus de la profondeur avec laquelle vous traitez ce sujet, puisqu'il est vrai que ce que vous me débitez en forme de lettres, n'est autre chose que la coupure d'un traité que vous comptez publier sur cette matière. Je félicite le public du présent que vous lui destinez, et je me félicite de vous en avoir suggéré l'idée. Je ne puis en

conscience vous faire le même compliment, sur le projet que vous avez de rendre mes lettres publiques. Vous en êtes le maître, et je ne vous attaquerai pas en abus de confiance. Mais vous voyez bien vous-même qu'elles ne sont pas destinées à produire, sur l'opinion publique, l'impression que vous en voudriez obtenir.

Vous me dites que dans les circonstances menaçantes où se trouvent les arts, je devrois plutôt m'étayer d'exemples, et passer aux applications. Je devrois, dites-vous, citer Charles VIII, François Ier, et l'empereur Charles-Quint, qui, successivement maîtres de l'Italie et de Rome, n'en ont pas enlevé un seul morceau. Je devrois citer Frédéric-le-Grand, qui, deux fois maître de Dresde et de sa magnifique galerie, se contenta d'en admirer les tableaux; et aussi la revanche de générosité qu'il reçut peu de temps après des Russes et des Autrichiens, à leur tour maîtres de Berlin. Je devrois

faire voir que dans l'Europe civilisée, tout ce qui appartient à la culture des arts et des sciences, est hors des droits de la guerre et de la victoire; que tout ce qui sert à l'instruction locale ou générale des peuples, doit être sacré, comme le vaisseau qui, en temps de guerre, portoit l'amiral Cook.

Voilà, dites-vous, les exemples et les principes qu'il faut développer au public : j'en conviens. Mais aussi, Mon Ami, ce n'est pas au public, c'est à vous que j'écris. Je veux bien, dans ma retraite, m'entretenir avec vous sur des sujets qui nous intéressent tous deux. Ne me demandez pas plus que je ne vous ai promis. Je ne plaide la cause des arts qu'en savant et en artiste. Prenez, si vous le voulez, l'autre partie de leur défense. Elevez-vous aux sublimes régions de la politique et des rapports mutuels des peuples. Pour moi,

Ces sujets sont trop hauts, et je manque de voix :

je retombe dans mon sujet, et quoique je

n'aie pas eu, comme vous, l'intention de faire un traité par lettres, je suis cependant un certain ordre d'idées que je ne veux pas rompre. Ainsi, avant de vous parler des tableaux et des différentes écoles de l'Italie, je vais vous entretenir de l'antique dans son rapport avec l'étude des arts d'imitation.

Oh ! ces arts, Mon Ami, n'ont sûrement pas un plus grand intérêt que la science, mais ils en ont un peut-être plus sensible encore, à ce que les modèles du beau ne soient pas enlevés à leur pays natal, et dispersés dans l'Europe. Ce seroit, selon une figure orientale, *diviser le soleil en étoiles*.

L'effet le plus actif de ces monumens sur ceux qui les étudient, résulte également de leur réunion. Je ne veux pas entrer ici dans la discussion métaphysique du beau absolu et du beau relatif. Ce qui est hors de doute, c'est que nous ne jugeons rien que par relation et par comparaison. Dans les ouvrages de l'art, surtout, l'impression du beau, plus

indépendante des passions ou de l'action des sens, n'est autre chose que le résultat d'un jugement que nous portons, à l'aide du parallèle qui s'établit dans notre entendement. La connoissance du beau, si nécessaire aux artistes, se forme par une sorte d'échelle comparative qui classe les modèles de l'art, établit entre eux les rangs et une sorte d'hiérarchie de mérite. Ces rangs sont très-nombreux; car ils correspondent à toutes les qualités, à toutes les variétés de l'esprit humain. Le nombre des chefs-d'œuvre est en tout genre aussi borné que celui des hommes de génie. Chaque rang augmente en nombre, précisément dans la proportion de ce qu'il diminue en mérite. Mais aussi plus les points subalternes de comparaison sont nombreux, plus la prééminence du petit nombre devient sensible et incontestable, plus alors leur beauté nous frappe et nous instruit.

On ne sauroit dire, en effet, si l'infériorité même des ouvrages plus ou moins privés

de cette beauté, en faisant valoir ceux qui la possèdent, ne sert pas plus encore, que la supériorité de ceux-ci, à la démonstration du beau et à l'enseignement des arts. J'ai toujours observé que la preuve négative en ce genre étoit la plus aisée, et n'étoit pas la moins utile à cette théorie. On dit mieux ce que le beau n'est pas, qu'on ne dit ce qu'il est. Il y a de même dans les ouvrages inférieurs de l'antique, placés à côtés des excellens, une propriété démonstrative, une vertu instructive, que les chefs-d'œuvre isolés ne sauroient nous procurer. C'est qu'il en est de ceci comme de beaucoup d'autres choses, qu'on sent quelquefois mieux par la privation que par la jouissance. Oui, tous ces degrés secondaires des produits de l'antique, servent plus qu'on ne peut le dire à l'étude du beau et du vrai, et comme moyens de démonstration, et comme points de comparaison, qui relèvent et font briller d'autant les ouvrages supérieurs.

Ainsi, le petit nombre de belles statues antiques ne doit cet ascendant de la beauté qui nous saisit, qu'à ce peuple infini de statues de même style, mais non de même mérite, au milieu desquelles on les voit briller. Otez-leur les points de parallèle, elles perdront une grande partie de leur valeur. L'impression de leur beauté s'en trouvera affoiblie, la force de leurs leçons énervée, et l'effet de la chaleur qu'elles communiquent au génie des artistes entièrement amorti. Je puis affirmer que j'ai moi-même éprouvé cet effet, toutes les fois que j'ai eu occasion de voir quelques-unes de ces belles figures antiques, détachées et séparées de leur famille. Et cependant je puis dire que j'ai dans mon imagination l'empreinte de presque toutes les figures antiques qui sont en Europe, et je porte toujours mes points de parallèle avec moi; avantage que ne sauroit avoir le commun des spectateurs.

Dans la funeste supposition d'un démem-

brement du muséum de Rome, il est probable qu'on s'attacheroit à défleurer ses collections, qu'on emporteroit, au risque de les briser de nouveau, les plus belles et les principales statues. Que résulteroit-il de cette division? que l'un perdroit ce que l'autre ne gagneroit pas. Le muséum de Rome perdroit dans les figures qui forment le couronnement de ses collections, ce complément précieux de leçons et de parallèles, qui produit la théorie pratique du beau. Le muséum qui se formeroit ailleurs de ces démembremens, n'acquerroit pas l'ensemble qui peut donner la valeur nécessaire à ces fragmens. Ne vous semble-t-il pas voir Morosini, dépouiller le fronton du Parthénon d'Athènes, pour en transporter deux figures à Venise? Je vous le demande, qu'eussent signifié ces fragmens détachés de leur masse et de leur ensemble? Mais vous savez encore ce qui est arrivé : ce sublime ouvrage s'est brisé, et la convoitise du général Vénitien a privé le monde savant

d'un ouvrage de Phidias. Cependant Morosini avoit une excuse : c'étoit à des barbares qu'il enlevoit ce chef-d'œuvre; mais vous voyez que par un faux amour des arts, il a ruiné en un jour ce qu'avoit respecté la barbarie de tant de siècles. Tant il est vrai, qu'en tout genre, *rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami.*

Je vous l'ai déjà dit, c'est cette ignorante amitié que je crains pour les arts, plus que leurs ennemis, s'il y en a. Peu de gens connoissent réellement les arts, leurs secrets, leurs rapports, les causes de leurs plaisirs et de leur influence sur le goût. Peu d'artistes même ont raisonné sur les principes de leurs sensations. Et pourtant, qui n'a pas éprouvé dans d'autres genres la vérité de cette harmonie dont les belles choses ont besoin pour paroître aussi belles qu'elles sont? Qu'on voie un grand acteur sur un théâtre de province, qu'on entende un chanteur célèbre, ou un instrument supérieur

avec des accompagnemens ou trop foibles ou étrangers à la bonne méthode, ces artistes habiles ne vous font plus le même plaisir. La supériorité, que vous pensiez devoir résulter de cette inégalité, disparoît, plutôt qu'elle ne ressort. C'est qu'ils ne trouvent plus des oppositions, mais des disparates. C'est qu'il y a entre eux et ceux qui les accompagnent un trop grand intervalle. C'est que les points intermédiaires qui donnent à l'ame l'échelle de proportion dont elle a besoin pour juger, venant à lui manquer, elle ne juge plus, de crainte de juger mal. Mais si le sentiment du beau n'est rien autre chose qu'un jugement, vous voyez que dans la thèse actuelle, tout ce qui tend à rendre ce jugement nul ou fautif, est destructif du sentiment du beau. Voilà donc cette étude et ses résultats perdus pour l'Europe. Tirez les conséquences.

Si cela est, me dites-vous, comment se fait-il que des artistes coopèrent eux-mêmes

à ce qui peut amener la destruction des arts?
Je vous réponds à cela, que tous les artistes sont de mon avis, les uns le sachant, les autres sans le savoir : voilà toute la différence. Tous ceux qui ont réfléchi sur l'étude des arts, vous diront les mêmes choses que moi. Tous ceux qui se sont plus appliqués à la pratique de l'art, qu'aux raisonnemens étrangers à cette pratique, seront du même avis, sitôt qu'on leur aura développé ces principes. Mais ne savez-vous pas avec quelle funeste facilité on rend les hommes eux-mêmes instrumens de leur propre destruction? Les vues générales sont le partage du plus petit nombre. Chacun ne voit que jusqu'à l'horizon très-rétréci de la mission qu'on lui donne. On se croit dispensé d'en examiner le principe ou d'en prévoir les effets. Non-seulement on fait le mal par devoir, mais on croit qu'il est du devoir d'en faire plus que moins. Je trouverois très-conforme à tout ce qui se

passe, que ce fussent des artistes qui contribuassent à la destruction des arts. Quand tous les principes de l'harmonie sociale ont pu être renversés, trouverez-vous bien étonnant que les principes de l'harmonie métaphysique dont je vous parle, soient méconnus?

J'aurois beaucoup d'autres choses à dire sur cette harmonie, si je ne savois que je parle à un homme plus instruit que moi dans cette matière. Vous ne douterez donc pas que ces statues antiques, ainsi dépaysées, ainsi arrachées à cet accessoire d'objets de tout genre qui les font valoir, à toutes les comparaisons qui en rehaussent la beauté, ne perdent sous des cieux étrangers la vertu instructive que les artistes alloient chercher à Rome, et qu'ils ne retrouveront plus dans aucune autre ville de l'Europe. Il me semble que c'est pour ce sujet qu'Arioste a fait cette charmante strophe de la rose, qui, sur sa tige natale,

enchante les hommes et les dieux, mais qui,

> Non si tosto dal materno stuolo
> Rimossa viene.....
> Che quanto avea dall' uomini e dal cielo
> Favor, grazia, e bellezza, tutto perde.

Quel artiste n'a pas éprouvé en Italie cette vertu harmonique entre tous les objets des arts, et le ciel qui les éclaire, et le pays qui leur sert comme de *fonds;* cette espèce de charme que se communiquent les belles choses, ce reflet naturel qu'empruntent les uns des autres, tous les modèles des différens arts, mis en regard dans leur pays natal? Je vous ai parlé dans ma dernière lettre, de la nécessité d'une liaison entre tous les matériaux d'étude, pour ce qui est l'objet de la science. Mais quant à l'étude des arts du dessin, avec plus de vérité peut-on dire encore, que le pays lui-même fait partie du muséum de Rome. Que dis-je, en faire partie? Le pays est lui-même le

muséum. Hé ! combien les artistes ne regrettent-ils pas que ces trésors de la sculpture ne puissent pas se retrouver en parallèle avec les temples de la Grèce, avec les monumens de l'Attique ! Au lieu de les faire émigrer vers les régions hyperboréennes, quelle seroit plutôt la puissance bienfaisante qui les rendroit à leur première patrie ? C'est-là que le ciel, la terre, le climat, les formes de la nature, les usages, le style des édifices, les jeux, les fêtes, les habillemens, se retrouveroient encore en harmonie avec la sculpture antique. Voilà, s'il étoit permis d'en souhaiter le déplacement, où le vœu d'un artiste la replaceroit.

Excepté Rome, il n'est point de ville dans l'Europe qui puisse présenter à ces chefs-d'œuvre un hospice digne d'eux, ni un temple propre au recueillement qu'exige leur étude. Ce n'est ni au milieu des brouillards et des fumées de Londres, des pluies et des boues de Paris, des glaces et des neiges de

Pétersbourg ; ce n'est ni au milieu du tumulte des grandes villes de l'Europe, ni au milieu de ce chaos de distractions d'un peuple nécessiteusement occupé de soins mercantiles, que peut se développer cette profonde sensibilité pour les belles choses, ce sixième sens que la contemplation et l'étude du beau donnent aux élèves des arts. Quelque chose que l'on fasse, il faudra toujours que ceux qui s'y livrent aillent respirer ailleurs un air dégagé de toutes ces vapeurs, qui obscurcissent à nos yeux les images du beau et du vrai.

Rome est devenue pour nous, ce que la Grèce étoit jadis à Rome. Hé bien ! disoit Pline en parlant de la belle Vénus de Scopas, dont on négligeoit de son temps le mérite, et dont on ignoroit presque l'existence : *Ces choses perdent leur valeur à Rome. Il n'y a pas ici assez de loisir pour les goûter. La distraction des affaires y rend les spectateurs indifférens à toutes ces jouissances,*

qui veulent, pour être senties, le repos et la quiétude philosophique de la Grèce. C'est que, placées hors de leur patrie, elles étoient dénuées de cette harmonie qui les fait valoir; c'est qu'elles étoient dépouillées de cet accompagnement qui en est la parure, de ce concert de choses et d'idées, de formes et de sentimens, d'admiration publique, d'affections, de sympathies, qui forment comme l'atmosphère des modèles du beau.

P. S. Vous aurez, Mon Ami, la suite à l'ordinaire prochain; car ce sujet est fécond. Je vous dirai comme Pline, décrivant sa maison : *Longa est non epistola quæ describit, sed quæ res describitur.*

CINQUIÈME LETTRE.

Mon ami,

Oui, comme je vous l'ai dit dans ma dernière lettre, l'enseignement des arts et la vertu de ses leçons tiennent beaucoup plus qu'on ne pense à cet ensemble, à cette réunion de modèles et de monumens classiques, rassemblés en chaque genre, et pour chaque partie du vaste domaine de l'imitation, dans ce grand muséum qui s'appelle *Rome*. En détournant quelques-uns de ces modèles, il faudra toujours y en laisser le plus

grand nombre, qu'aucune puissance ne sauroit enlever à leur sol. Les élèves de chaque nation, qui trouvoient sous leur main à Rome les instrumens complets de leurs études, pourront-ils parcourir l'Europe, et ajouter d'énormes frais de voyages aux dépenses ordinairement modiques qu'ils sont en état de faire pour leur instruction? Pourront-ils suffire à la vie dispendieuse qu'entraînent, surtout pour des étrangers, les grandes villes commerçantes de l'Europe? Pourront-ils y trouver ces ressources économiques que l'Italie seule, et surtout Rome, présente aux étudians de toute espèce? Non, sans doute, ils ne le pourront pas. Ainsi, voilà les principaux modèles de l'art qui n'existent plus que pour les riches voyageurs ou les amateurs opulens; toute la classe des artistes en sera privée. Car, dans l'alternative et le choix des lieux où ces modèles seront dispersés, il faudra toujours préférer le pays qui en aura le plus grand nombre, qui en aura,

si l'on peut dire, le plus grand assortiment; et, quelque chose qui arrive, ce pays sera toujours incontestablement Rome.

Mais voyez combien ce transport de monumens qui ne peut jamais être que partiel et très-borné, combien ce transfèrement funeste à l'Europe, devient encore inutile au pays qui en aura été le receleur. En effet, croyez-vous que la nation qui se seroit adjugé à son prétendu profit, quelques-uns des modèles du beau, comme autant de ballots de marchandises, trouveroit un gros bénéfice dans cette importation? Pensez-vous qu'elle y trouve de quoi fournir à ses artistes les moyens complets de l'enseignement sans sortir de chez eux ? Ce seroit s'abuser étrangement.

Il faudra toujours que ses artistes aillent étudier en Italie et à Rome, ces restes si grands et si magnifiques de l'architecture antique, ces savans débris d'édifices; car sans doute on n'enlevera ni le Panthéon, ni

le Colysée, ni les colonnes Trajane et Antonine, ni, etc. etc.

Il faudra toujours que ses artistes aillent y étudier, et ces bas-reliefs inamovibles, et ces colosses qui sont comme les lettres majuscules, dans lesquelles les élèves apprennent plus aisément à connoître et à former les caractères du beau et du vrai, et ces fragmens jusqu'à présent inimités, qui sont la seule école de l'ornement, cette partie si importante de l'architecture.

Il faudra toujours que ses artistes aillent puiser dans ces masses si majestueuses de Rome moderne, qui sont comme l'ossature de Rome antique, dans ces plans si riches et si variés, dans ces pompeuses colonnades de Saint-Pierre, dans ces portiques de tout genre, dans ces places, dans ces fontaines, dans ces voûtes antiques et modernes, dans ces pittoresques ruines, les grandes leçons de la décoration, de cet art qui sait embellir nos fêtes, et qui, par ses charmans prestiges,

fait revivre sur nos théâtres, les lieux et les pays où le poète place son action. Sans doute vous ne croyez pas qu'on puisse enlever les beaux aspects de Rome ni en déplacer les sites.

Il faudra toujours que ses artistes aillent dans la grande école du paysage, sur les traces de Salvator Rosa, de Claude Lorrain, du Gaspre, du Poussin, étudier ces traits savans, ces effets hardis et piquans, ces sites, ces points de vue, dont l'imitation s'éteint bientôt, quand elle cesse de se rallumer au flambeau de la nature.

Il faudra toujours que ses artistes aillent boire à la source même de cette précieuse érudition de l'antiquité, très-distincte de la science de l'antique, et dont les peintres d'histoire ne sauroient se passer; il faudra toujours qu'ils sortent de chez eux, ne seroit-ce que pour voir d'autres mœurs, d'autres cieux, d'autres physionomies. Il faudra toujours aller en Italie, ne seroit-ce

que pour apprendre à étudier, ne seroit-ce que pour apprendre à voir.

Croyez-m'en, le voyage d'Italie que font les artistes, est peut-être encore plus utile sous ce dernier rapport que sous tous les autres. Dans presque tous les pays il y a plus ou moins de modèles antiques, plus ou moins de ces empreintes équivalentes pour l'étude, et que l'on obtient par le moyen du moulage, plus ou moins de recueils ou de magasins de tableaux. Demandez cependant à tous les artistes, si la beauté de ces ouvrages les avoit frappés avant leur voyage d'Italie, comme elle les pénètre depuis que le spectacle de Rome a développé en eux cette faculté visuelle, et perfectionné l'intuition des merveilles secrètes de l'art? Combien d'artistes ne quittent qu'à Rome ces préjugés locaux, ces idées de beauté conventionnelle, ces manières fausses, ces habitudes erronées, ces goûts vicieux de terroir, qui, comme autant d'accens défectueux, ne se perdent que

dans la capitale de la république des arts!

Le voyage de Rome a encore cela de précieux pour les artistes, qu'il les détache pour quelques années de tout autre soin que de celui de l'étude, qu'il leur impose l'engagement de faire en peu de temps beaucoup de progrès, qu'il sert d'aiguillon à tous les talens, et de récompense même aux succès : c'est à ce savant pélerinage que chaque nation doit les hommes habiles qui l'honorent, et rien ne sauroit remplacer la vertu morale qui s'y trouve attachée.

C'est en vain qu'on prétendroit, par de grands emmagasinemens des modèles de l'art, suppléer au voyage de Rome : je vous dirai un autre jour ce que je pense de ces compilations de tableaux, quand je vous parlerai des écoles de l'Italie ; mais vous voyez assez que la nation qui, aux dépens de l'instruction publique de l'Europe, auroit opéré un aussi fatal démembrement, se puniroit elle-même dans ses propres

élèves, puisqu'elle auroit pour eux, comme pour les autres, mutilé un enseignement, qui, uniquement profitable par l'ensemble de ses leçons, n'offriroit plus partout qu'un cours incohérent d'une doctrine incomplète.

Quand Constantin eut transféré Rome à Byzance, l'empire Romain, qui eut deux têtes, n'eut bientôt plus de corps. Faites l'application : *Si parva licet,* etc.

Oui, comme je vous le redirai, on a déjà trop affoibli ce corps de doctrine et d'enseignemens que les arts ont intérêt de conserver en Italie. Toutes les collections particulières de l'Europe, formées à ses dépens, n'en ont fait sortir qu'une trop grande quantité d'ouvrages capitaux. Dans l'isolement où ils se trouvent, ils procurent bien moins d'avantage au petit nombre d'hommes qui en profite foiblement, que leur éloignement du centre, ne fait de tort au grand nombre qui n'en profite plus.

Quel bien, par exemple, produit aux arts

cet incomparable groupe antique de Castor et Pollux, recelé dans je ne sais quel endroit d'un château de l'Espagne ? Croit-on que le profit qu'en tirent les Espagnols pour l'étude, soit égal au préjudice que le reste de l'Europe souffre de cette privation ? Croit-on que les Espagnols ne l'étudieroient pas, et plus et mieux à Rome que chez eux ! Quel déplaisir n'ai-je pas éprouvé à Rome, lorsque j'ai cherché ce double modèle si parfait de la nature à peine adulte, ouvrage classique et unique dans son genre, et que l'on m'a envoyé à Madrid !

Après l'Italie, il n'est aucun pays plus riche en antiques, que l'Angleterre. Les Anglais ont fait beaucoup de fouilles à Rome et dans ses environs. Soit par leurs propres recherches, soit en éludant, à force d'argent, les sages prohibitions qui entravent le commerce des monumens, ils sont parvenus à importer dans leur île un grand nombre de ces débris précieux. Hé bien,

l'Angleterre est l'image de ce que deviendroit l'Europe, si le démembrement que je crains pouvoit s'effectuer. Ce pays n'a pas de collection dominante, malgré toutes les acquisitions faites par des particuliers, qui naturellement s'en sont réservé la jouissance. Qu'en résulte-t-il? Ces richesses sont éparses dans tous les châteaux; il vous faut aller dans tous les comtés, faire plusieurs centaines de lieues pour voir ces recueils partiels : aussi, je ne connois rien de moins utile à l'Europe et aux arts même de l'Angleterre, que ce que l'Angleterre possède en ce genre. Les artistes et les savans n'en peuvent profiter, parce que les artistes et les savans n'ont ni le temps ni le moyen de faire de longs et de nombreux voyages. Espérons qu'un jour une heureuse spéculation réunira les collections de l'Angleterre, et les restituera au monde savant.

Que font aussi pour les arts ces immortels cartons de Raphaël, que Charles Ier acheta

en Flandre, et que renferme la royale galerie de Windsor? Vous savez que ces ouvrages, dernières productions du premier des peintres, sont celles où la maturité de son talent, la force de son génie, et toute la puissance de son art reçurent leur plus grand développement. Quelle leçon ne seroit-ce pas pour les artistes, que de pouvoir les confronter à Rome, avec le style précieux de ses premières fresques? Combien de fois n'ai-je pas entendu en Angleterre les artistes anglais eux-mêmes, déplorer l'expatriation de ces chefs-d'œuvre, et regretter de n'avoir pu les étudier à Rome, en présence de la chapelle Sixtine et des salles du Vatican!

Quand on sait ce que fut le génie de Raphaël, quelle progression l'on remarque dans ses ouvrages, depuis le premier jusqu'au dernier, quelle force d'ascension continue il sut acquérir, par le mélange heureux et la rare combinaison qu'il parvint à faire

de toutes les manières de son temps; on sait aussi qu'il n'y a pas de maître dont les ouvrages, pour être complétement utiles, aient plus besoin de se trouver réunis. Et cependant il n'y en a pas dont les œuvres soient plus dispersées.

Je n'ai pas actuellement présent à la mémoire le nombre des tableaux à l'huile ou portatifs de Raphaël. Je ne crois pas me tromper beaucoup en vous disant qu'il n'y en a qu'une vingtaine : je parle d'originaux et d'ouvrages authentiques. Hé bien, je crois qu'il n'en reste qu'un ou deux à Rome. Tous les autres sont épars dans les cabinets de toutes les grandes villes de l'Europe. L'histoire même de leurs diverses transmigrations est une espèce de science. Qu'arrive-t-il de là ? Si dix-neuf villes de l'Europe possèdent chacune un tableau à l'huile de Raphaël, chaque élève qu'envoie chacune de ces villes à Rome, qui n'en possède qu'un, ne peut jamais parvenir à étudier que deux tableaux

de Raphaël. Tous les autres sont respectivement, pour chacun de ces élèves, comme s'ils n'existoient pas. Qui ne voit pas, au contraire, que si toutes ces villes renvoyoient à Rome, dans une galerie commune à tous leurs élèves, le tableau unique qu'elles possèdent, chacune redonneroit à ses élèves les dix-neuf tableaux qu'elle n'a pas ?

Voilà, Mon Ami, n'en doutez pas, ce qu'exigeroit le véritable esprit des arts : quiconque n'est pas de cet avis, n'est ni artiste, ni philosophe. Il y a plus d'une sorte d'amour des arts. Il y a des amateurs de bien des degrés, depuis le philosophe jusqu'à l'artiste, depuis l'artiste jusqu'au curieux, depuis le curieux jusqu'au brocanteur, depuis celui-ci jusqu'au pillard Verrès.

Quand cessera-t-on de regarder les objets de l'instruction publique comme des joyaux, comme des diamans dont on ne jouit que par le tarif de leur valeur ? Est-ce pour le plaisir ou le sot honneur d'avoir ce que d'autres

n'ont pas, qu'on doit désirer cette possession? Laissons à l'égoïste tulipier d'Harlem, cette passion solitaire qui ne jouit d'un objet que parce que d'autres n'en jouissent pas : ce plaisir est encore au-dessous de celui de l'avare. Les richesses des sciences et des arts ne sont telles, que parce qu'elles appartiennent à tout l'univers; pourvu qu'elles soient publiques et bien entretenues, qu'importe le pays qui en est le dépositaire : il n'est que le custode de mon muséum. Oui, il mériteroit d'être dépossédé s'il en receloit les trésors, s'il en abusoit, s'il les laissoit dilapider : sinon il faut le payer pour qu'il veille à leur conservation.

Si vales, bene est.

SIXIÈME LETTRE.

Mon ami,

C'est par Raphaël que j'ai terminé ma dernière lettre sur l'antique : c'est par Raphaël que commencera celle-ci, dans laquelle je veux vous entretenir des diverses écoles de peinture de l'Italie, et du danger qu'il y auroit d'en atténuer de plus en plus la vertu par de nouveaux démembremens. Vous m'avouerez que je ne pouvois trouver une meilleure transition; car Raphaël, comme nous l'avons dit bien des fois, est le dernier des antiques, ou le premier des modernes.

Mais ce Raphaël, dont on convoite les tableaux, plus par superstition et par vanité, que par goût et par amour du beau, combien peu d'hommes connoissent et la valeur de ses ouvrages, et la valeur de son génie! Toutes les collections veulent avoir de lui un morceau vrai ou faux, à peu près comme jadis toutes les églises vouloient avoir un morceau de la vraie croix. Le malheur, c'est que la vertu attachée à l'ensemble d'une école ne se communique pas, comme dans une relique, à chaque partie détachée de cette école.

Il est certain, qu'entre toutes les écoles d'Italie, ce fut celle de Raphaël qui marcha le plus près de l'antique, et s'avança le plus dans la route du vrai beau. Chacune de ces écoles a son type caractéristique; ce qui distingue celle de Raphaël, c'est ce qu'on appelle le beau style. Mais plus d'un genre de fatalité s'opposa aux grands effets qu'elle devoit produire sur les arts de l'Italie et de

l'Europe. La première fut la mort prématurée de ce même Raphaël, enlevé au milieu de sa course. Quand on sait ce que produisit par lui ou par ses élèves, ce génie vraiment prodigieux, dans l'espace de quinze années qu'embrasse sa carrière pittoresque, on ne doute pas que s'il eût vécu plus longtemps, non-seulement les arts du dessin, mais toutes les branches de ces arts et celles de l'industrie qui en dépendent, n'eussent subi la révolution que fit éprouver le contact de son génie à tout ce qui en reçut l'influence. La mort de ce grand homme, et celle de son ami Léon X, qui arriva peu de temps après, opérèrent la dissolution de cette fameuse école. Cependant elle commençoit à se relever sous un second Médicis (Clément VII.) Jules Romain, légataire de Raphaël, et l'héritier de son génie, venoit d'être déclaré le prince de l'école. Déjà, sous ses auspices, se rassembloit de nouveau cet essaim dispersé d'hommes de goût et de gé-

nie. La prise de Rome par l'armée de Charles-Quint porta le dernier coup à cette savante réunion : tous ceux qui la formoient s'enfuirent; leurs talens désunis perdirent, sur le goût et l'instruction publique, l'action que leur donnoit le foyer qui les avoit concentrés; les étincelles qui s'en échappèrent, allèrent briller un instant pour s'éteindre en diverses villes de l'Italie. Ainsi disparut cette génération de talens formés par Raphaël : depuis cette fatale époque, les arts ont toujours été en déclinant.

Je vous ai dit dans ma dernière, que la dispersion survenue encore depuis, des principaux ouvrages portatifs de Raphaël, n'étoit qu'un surcroît de dommage pour les arts, puisque son effet tendoit à en priver les dix-neuf vingtièmes des étudians et des amateurs. Je vous ai dit comment on pourroit réparer en partie le mal de cette dispersion, et rétablir l'influence de l'école de Raphaël à Rome, par une nouvelle réunion de ses

ouvrages. Mais vous voyez bien, Mon Ami, que faire le contraire de ce que je propose, n'est autre chose qu'achever ce que n'a pu faire l'armée de Charles-Quint.

C'est une folie de s'imaginer qu'on puisse jamais produire, par des échantillons, réunis dans un magasin, de toutes les écoles de peinture, le même effet que produisent ces écoles dans leur pays.

J'ai dit que chaque école d'Italie avoit sa manière caractéristique. Effectivement, on peut les comparer à autant de miroirs différens, dans lesquels vint se réfléchir la nature sous ses divers aspects, pour y être comme fixée par l'imitation et les procédés de l'art. La nature est aussi variée que les manières de la voir sont nombreuses. Cependant ces différences infinies dans leurs nuances, se réduisent à quelques différences principales ou caractéristiques. Ainsi les variétés les plus essentielles de l'imitation se sont trouvées comme analysées par les di-

verses écoles de l'Italie; celles-ci sont devenues une espèce de prisme pittoresque, où l'étudiant trouve la nature décomposée, et réduite en système.

Les causes physiques ou morales qui ont produit ces variétés locales, dans la manière de voir et d'imiter la nature, seroient sans doute un sujet de recherches très-curieux et très-philosophique dans une histoire des arts; mais cette recherche importe peu à l'objet de ma discussion. Il suffit que nous sachions que l'invention, le dessin, la belle manière de peindre, l'harmonie du clair-obscur, le coloris, toutes parties qui composent l'art de la peinture, se sont trouvées distribuées, par l'ordre même de la nature, entre les diverses écoles de Rome, de Florence, de Bologne, de Parme, de Venise.

Que cette réunion parfaite de toutes ces parties puisse s'obtenir dans un seul maître, c'est ce qui ne paroît pas facile, s'il est vrai que plusieurs d'entre elles exigent des qua-

lités contradictoires; mais que même la perfection particulière à chaque école, puisse être obtenue par le moyen des collections et des recueils de tableaux enlevés à leurs écoles respectives, c'est une erreur que l'expérience a pleinement et surabondamment démontrée depuis deux siècles. J'aurai une autre occasion de vous parler de l'effet qui résulte à l'égard des étudians de ces rassemblemens de tableaux tels qu'ils existent. Pour le présent, je veux seulement vous prouver que tous ces extraits d'école, qui forment les collections de l'Europe, ne sont que des démonstrations insuffisantes du genre de peindre et d'imiter de chaque école, et que ces leçons isolées, détachées de l'ensemble de leur théorie, ne sauroient avoir la même propriété, la même vertu d'enseignement, que dans le pays qui en est le chef-lieu.

Considérez en effet que ces écoles, tout instructives qu'elles puissent être, ne sont plus cependant, même dans leur pays, que des

écoles muettes. Les leçons des grands maîtres qui en ont été les fondateurs, existent bien encore dans leurs ouvrages; mais elles ont perdu cette valeur, cette vie que donne à l'enseignement la présence même du maître. La peinture a bien sans doute, avec quelques autres arts, ce privilége, que les maîtres se survivent à eux-mêmes, que la mort ne les enlève pas tout entiers à leurs disciples, puisqu'ils transmettent à leurs productions la faculté d'instruire les générations successives. Cependant, n'en doutons pas, ces leçons posthumes sont bien moins efficaces que celles des maîtres vivans : toujours nous avons vu les plus médiocres de ceux-ci, exercer sur leur siècle et sur les étudians une influence très-supérieure à celle des plus illustres morts. C'est que naturellement les élèves sont plus frappés par les ouvrages qu'ils voient faire, que par ceux qu'ils voient faits; c'est qu'assistant, si l'on peut dire, aux opérations qui les produisent, à leur

conception, à leur enfantement, ils en saisissent mieux les procédés, qu'ils ne peuvent le faire à l'égard des ouvrages anciens.

Pour étudier ceux-ci, il faut un effort, une pénétration, un esprit philosophique qu'on ne retrouve guère dans le commun des étudians; il faut rechercher des routes dont les indications sont perdues; il faut deviner des procédés dont la perfection même de l'art a effacé le mécanisme; il faut retrouver des traces que le temps et bien d'autres causes ont fait disparoître. Ce n'est pas même toujours dans les plus excellens ouvrages des grands maîtres, que l'on parvient le plus facilement à découvrir le secret de leur manière : là, tout l'échafaudage de l'art est détruit ou caché; on y trouve souvent plus à admirer qu'à apprendre : aussi les collections qui ne nous présentent qu'un choix des chefs-d'œuvre de chaque maître, sont quelquefois plus désespérantes qu'instructives pour les élèves.

Si quelque chose peut suppléer à ce manque d'activité dans l'enseignement qu'on doit attendre des anciens ouvrages, c'est la vue de tout ce qui les accompagne au centre de leurs écoles respectives. Là, les grands maîtres se montrent entourés de leurs prédécesseurs, de leurs contemporains, de leurs successeurs; là, se découvrent tous les degrés parcourus par l'imitation, avant que l'art et sa méthode aient été fixés par le génie de quelques hommes; là, on apprend comment ils ont commencé, quels ont été leurs tâtonnemens, leurs essais, leurs préludes; là, on aperçoit ce qu'ils ont emprunté des autres, et ce qu'ils n'ont dû qu'à eux-mêmes; là, on voit quel abus leurs imitateurs ont fait de leurs manières, comment leurs défauts ont été outrés, et leurs qualités mêmes converties en défauts par l'exagération des copistes. Ce n'est qu'au milieu de ces rapprochemens, et à l'aide de tous ces points de parallèle et d'observation, que ces maîtres peuvent donner encore des

leçons : dénuez-les de tous ces moyens démonstratifs; privez-les, en les isolant, de tous les rapports qui sont l'ame de cet enseignement; plus d'enseignement, plus d'écoles, et bientôt plus d'élèves.

Les écoles de l'Italie, sont, en fait d'art, ce qu'étoient en Grèce les écoles actives des philosophes, où la morale s'enseignoit comme un métier, c'est-à-dire par la pratique, et par une suite d'habitudes et d'exemples que l'on puisoit dans la réunion même de ces écoles. Les tableaux séparés ressemblent à ces instituteurs qu'on achète ou qu'on loue, pour apprendre la vertu à ses enfans. Démembrer les écoles d'Italie, et en enlever les morceaux les plus classiques, c'est attaquer jusque dans son centre un des principaux enseignemens de l'Europe. Non, il n'appartient qu'à la brutale ignorance, qui a déjà miné en plus d'une partie l'édifice des connoissances humaines, d'aller ainsi jusque dans les asiles du passé, troubler ces insti-

tuteurs des arts, dont on aimoit à consulter les oracles au milieu de leurs temples.

Mais s'il est démontré qu'en fait d'enseignement, comme dans tout le reste des institutions humaines, on ne sauroit impunément déranger une partie, que le tout ne s'en trouve altéré, pourquoi ne pas interroger sur les conséquences morales d'un tel dérangement, ces hommes que leurs talens, leurs ouvrages, leur expérience, leurs lumières et leur amour pour les arts, appelleroient à une telle délibération?

Ils diroient que la spoliation des écoles d'Italie est capable de tuer le véritable enseignement des arts : enseignement que l'Italie seule doit posséder, parce que seule elle l'a produit; que l'Italie seule peut exercer, parce que seule elle en possède les élémens.

Ils diroient sur cet objet, comme je vous ai dit sur celui de l'antique, qu'en vain décrochera-t-on des tableaux, et déplacera-t-on des fragmens de peinture, on n'empor-

tera ni la chapelle Sixtine, ni la Farnésine, ni les salles du Vatican, ni ces grands pendentifs, ni ces nombreux plafonds, ni ces coupoles, ni ces fresques des Michel-Ange, des Carrache, des Dominicain, des Guide, des Cortone, ni cette foule d'ouvrages classiques, dont les étudians auront toujours besoin d'aller consulter les modèles.

Ils diroient de quelle manière ils ont eux-mêmes appris leur art; ils feroient connoître le secret et la vertu de ce grand enseignement public, qui n'est ni celui des ateliers, ni celui des collections partielles de tableaux; et ils prouveroient que le profit que font les étudians en Italie, consiste surtout dans les recherches, les comparaisons et les rapprochemens que ce voyage nécessite. Détruire l'effet de ces parallèles en décomposant les écoles, c'est mutiler et abâtardir l'enseignement.

Vous rappelez-vous, Mon Ami, le mot de ce stupide amateur qui parcouroit l'Italie

en carrosse ? On arrête un jour sa voiture devant un de ces magnifiques points de vue qui saisissent l'ame et la pénètrent d'admiration, surtout à un de ces splendides couchers du soleil qu'on ne voit qu'en Italie. *Voyez,* lui dit-on, *le superbe aspect. Hé bien, cocher,* dit-il, *qu'on nous y mène.* Ma foi, le pendant de la naïveté de notre amateur Midas, le voilà tout trouvé. Les écoles d'Italie servent à l'enseignement des peintre : *Hé bien, qu'on les amène.*

Mais vous amènera-t-on ce qui fait qu'elles sont des écoles, c'est-à-dire tous les moyens d'apprendre attachés au pays, à l'ensemble, à la réunion qui en fait le prix et la valeur? Vous amènera-t-on tous ces degrés de comparaison, tous ces rapports variés, tous ces élémens d'étude, sans lesquels les modèles de l'art ne sont souvent que dès objets de curiosité? Vous amènera-t-on, avec des morceaux détachés de chaque école, les raisons physiques et morales des

différentes manières de dessin et de couleur qui distinguent chaque école ? Vous amènera-t-on l'harmonie de chacune de ces manières, avec le pays, le climat, les physionomies, la couleur locale, les formes de la nature ? Vous amènera-t-on cette puissance qu'exerce sur les sens le spectacle grand et général d'un goût national, et cette force d'habitude qui, comme l'air environnant, vous pénètre de toutes parts, et cette vertu instructive que les étudians reçoivent, sans s'en apercevoir, de tous les objets qui les entourent ? Si l'on ne vous amène pas tout cela, qu'amènera-t-on ? Je vous le dirai une autre fois.

Si philosopharis, bene est.

SEPTIÈME LETTRE.

MON AMI,

Vous m'écrivez que la discussion commence à s'engager dans le public et dans les journaux, sur l'objet de notre correspondance : il est un peu tard, l'on finit par où il auroit fallu commencer ; n'importe, c'est beaucoup pour une vérité, de trouver des défenseurs, et de ne pas succomber sans avoir eu l'honneur du combat. J'ai lu dans la feuille du *Rédacteur* que vous m'avez envoyée, un article opposé à l'opinion que je soutiens, opinion que d'autres écrivains appuient de

leur côté par de nouveaux argumens : mais cet article me paroît du genre de ces réponses qui ne répondent à rien; c'est assez l'ordinaire des hommes étrangers à une matière, de répliquer à tout autre chose qu'à ce que vous avez dit : cela s'appelle jouer au propos interrompu. L'auteur de cet article, je le garantis, n'a pas la première des notions nécessaires, je ne dis pas pour écrire sur la question, mais même pour comprendre en quoi elle consiste.

Que penser de l'érudition d'un homme qui, pour autoriser la spoliation de l'Italie, vous cite comme modèles des républicains français, Scipion, César et Alexandre? Ces deux derniers furent bien, je crois, sans contredit, les deux plus grands exterminateurs de liberté que le génie de la tyrannie ait enfantés. Quant au destructeur de Numance et de Carthage, l'auteur de notre article, s'il avoit appris l'histoire ailleurs qu'à la comédie, auroit su qu'au lieu d'user du

droit de conquête alors en usage, et d'emporter à Rome les monumens des arts et de la religion, le grand Scipion répara les injustices de la guerre envers la Sicile, et y fit reporter tout ce que le système voleur des Carthaginois en avoit enlevé. Ces marchands, qui n'avoient vu dans les ouvrages des arts, que des meubles de prix et des curiosités mercantiles, avoient dépouillé les peuples de la Sicile de leurs principaux chefs-d'œuvre.

« Scipion, dit Cicéron, au milieu de la » victoire, se souvint que la Sicile fut jadis » ravagée par les Carthaginois. Il assembla » tous les Siciliens qui étoient dans son ar- » mée, il leur ordonna de faire des re- » cherches, et il promit de rendre scrupu- » leusement à chaque ville ce qui lui avoit » appartenu. On reconduisit à Thermini ce » qu'on avoit enlevé aux habitans d'Hi- » mère; Halèse recouvra ses antiques sta- » tues; Agrigente revit le fameux taureau

» de Phalaris; Mercure fut rendu aux Tyn-
» daritains; la célèbre statue de Diane fut
» ramenée en triomphe à Ségeste, et l'on
» écrivit sur sa base, en gros caractères :
» *Scipion, après la prise de Carthage, a*
» *rendu cette statue aux Ségestains.* »
(Cic. in Verr.)

Voilà, ce me semble, ce qu'il faut opposer à ceux qui voudroient, à la fin du dix-huitième siècle, prendre pour modèle ces Romains, dont ils ne connoissent encore que les proscriptions et les rapines.

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par ses beaux endroits qu'il lui faut ressembler.

Je pense aussi que dans la défense d'une cause, il y a un choix de moyens à faire : je n'aime pas, je vous l'avoue, qu'au milieu des grandes considérations morales qui abondent dans celle-ci, on s'attache à des argumens intéressés, et qu'on fasse en quelque de sorte dépendre le sort des arts et la science

en Europe, des calculs partiels de la balance du commerce. Quoi de plus contraire au véritable esprit et à l'amour éclairé des arts, que ces théories fiscales, qui ne trouvent que des objets de commerce dans les monumens de l'instruction des peuples, qui ne découvrent dans les chefs-d'œuvre du goût et du génie, que des impôts indirects sur la curiosité étrangère? Je me doute bien que ceux qui usent de ces moyens ont leurs raisons. Ils vous disent qu'il faut parler à chacun le langage qu'il entend; mais moi, je dis que la langue qu'il faut parler, est celle que tout le monde est obligé d'entendre.

Je ne veux pas pour cela blâmer les calculs généraux de l'économie politique, applicables à la culture ou à l'encouragement des arts du génie. Le bon administrateur sait bien, sans doute, et doit savoir ce qu'un État y gagne ou y perd; mais ce doit être autant le secret que la science du gouvernement : n'allons pas ravaler les dons du

génie, jusqu'à régler leur encouragement sur le produit des douanes : n'allons pas altérer par de si desséchantes considérations, ces germes délicats que l'honneur seul fait éclore. Pour moi, j'abandonne à des Carthaginois ou à des financiers ces argumens mercantiles, par lesquels on peut défendre ou attaquer l'intérêt des arts : je ne puis me résoudre à avoir raison par de tels raisonnemens; l'amour de l'argent n'a jamais produit que de l'argent : je ne verrois dans cette matière qu'une considération encore plus indigne d'elle, ce seroit celle de la valeur que pourroient rapporter les monumens spoliés de l'Italie, si on les mettoit en vente. Qui sait si l'on n'en viendroit pas jusqu'à les convertir en hypothèques, jusqu'à constituer des billets de banque sur des statues antiques?

Oui, Mon Ami; si la délibération solennelle qui devroit s'établir sur cet intéressant sujet, pouvoit avoir lieu entre des hommes

capables de le traiter, je ne m'opposerois pas à ce que, dans l'ordre des questions, celle de la finance s'y trouvât; mais je voudrois qu'elle vînt la dernière.

Il conviendroit d'abord de rechercher quelle est aujourd'hui l'influence de la culture des arts sur l'industrie, le commerce, les mœurs, la civilisation de l'Europe; quel avantage résulte de cette culture généralisée; quel préjudice résulteroit de son abandon ou de sa diminution.

On développeroit les relations intimes qui unissent les arts aux sciences, qui associent leurs destinées, et rendent leurs progrès solidaires.

On feroit voir comment les monumens de l'art et de l'antiquité sont le fanal commun des artistes et des savans; comment l'érudition, les recherches profondes ou curieuses, et la révélation de toutes les connoissances enfouies par la barbarie, ont, avec l'étude du beau naturel ou idéal, un intérêt égal, à

ne pas laisser détruire ce faisceau de lumières et de doctrines, dont la réunion fait la force.

On feroit voir que, suivant l'idée qui semble ingénieuse et qui n'est que vraie, d'un écrivain moderne, (M. de Querlon) Rome seule est pour un véritable curieux, un monde entier à parcourir, une sorte de mappe-monde en relief, où l'on peut voir en abrégé l'Egypte et l'Asie, la Grèce et l'empire Romain, le monde ancien et moderne; et qu'avoir vu Rome, c'est avoir fait en un seul voyage un grand nombre de voyages; que par conséquent disperser les modèles de Rome, c'est éloigner des étudians les instrumens de la science et les objets de leurs recherches.

On discuteroit la nature de cet enseignement, qui ne vit que de comparaisons, de rapprochemens, d'analogies, et dont la chaîne une fois brisée se réuniroit d'autant moins, que la circonférence de l'école s'étendroit davantage.

On prouveroit qu'attaquer dans Rome cette propriété commune au monde savant, c'est décourager les efforts journaliers que font les modernes Romains pour reconquérir à la science ce qu'a détruit l'ignorance; c'est refouler dans la terre tout ce que la terre étoit prête à restituer; c'est corrompre les fruits du passé, flétrir les jouissances du présent, et compromettre les espérances de l'avenir.

On démontreroit que le déplacement des principaux monumens de l'art enlevés à leur patrie, doit porter un coup funeste à l'instruction des autres nations, sans devenir utile à la nation qui se les approprieroit; que bien plus, le pays qui auroit opéré chez lui cette inutile importation, y trouveroit lui-même sa punition; que ne pouvant enlever qu'un petit nombre de tomes de la collection dont le corps principal existeroit toujours à Rome, ses propres élèves se trouveroient, comme tous les autres, réduits à

ne pouvoir étudier que les fragmens d'un ouvrage dépareillé.

On développeroit l'avantage des collections de tableaux et des assortimens de chaque école; et cependant on feroit voir que l'étude qui ne résulte que de ces sortes de rapprochemens, tend aussi à neutraliser tous les goûts, à fondre tous les caractères, à produire des genres mixtes, des manières bâtardes, des styles sans physionomie; que c'est dans le centre même de leurs pays respectifs, qu'il appartient à ces écoles d'opérer sur les étudians les grands effets d'un enseignement profitable; qu'enfin ces diverses écoles ne sont que les différens dialectes de la langue pittoresque, dont l'esprit, l'accent et la délicatesse ne peuvent s'acquérir que par l'usage et la fréquentation du pays.

On se convaincroit que le principe même, en vertu duquel chaque nation veut augmenter ses collections, pour offrir à ses élèves l'avantage des parallèles nombreux,

est précisément celui qui doit empêcher d'appauvrir de plus en plus le centre général de tous les points d'étude et de comparaison ; que la vraie manière de s'enrichir en ce genre seroit de rapporter au centre, de rendre enfin plutôt que de prendre; que fractionner l'enseignement, tronquer les collections, et dégarnir les galeries de Rome et de l'Italie, ce n'est pas propager, mais disperser les lumières; ce n'est pas étendre l'instruction, mais la décomposer; ce n'est pas la déplacer, mais la détruire ; ce n'est pas développer l'arbre, mais dépecer ses branches; ce n'est pas disséminer les principes de vie, mais enfouir, à l'exemple de l'Egypte, en autant de tombeaux que de villes, les membres d'Osiris.

On verroit enfin, pour dernier résultat, s'échapper encore cet intérêt pécuniaire et mercantile, auquel on auroit sacrifié les grands intérêts de la justice, de l'honneur, de la philosophie et de l'instruction publique.

En effet, d'une part, les Français, quelque chose qu'ils enlèvent à l'Italie, n'en enleveront jamais assez pour en rendre le voyage inutile à leurs étudians. Ils seront toujours forcés d'y aller porter leur or, d'y aller voir ce qu'aucune puissance n'en peut faire sortir. Mais, d'une autre part, il est fort douteux que les élèves des autres pays puissent jamais se partager entre Paris et Rome. Ou ils continueront d'aller dans l'école la plus profitable, qui sera toujours l'Italie, quelque déchet qu'on lui fasse éprouver ; ou, ce qui est le plus probable, l'attrait des grands modèles cessant de les attirer dans ce pays, et la vie dispendieusement tumultueuse de Paris les éloignant de ce nouveau centre, ils resteront chez eux, et renonceront à des leçons tout à la fois plus chères et moins fructueuses.

Ainsi l'enseignement des arts, devenu plus dispendieux, devient hors de la portée du plus grand nombre des étudians de l'Eu-

rope ; l'instruction devient plus difficile et moins profitable. Les sectateurs de cette étude diminuent de jour en jour. Le grand nombre d'étudians, d'où résulte le petit nombre d'hommes habiles, allant en diminuant, fait décroître aussi la quantité des amateurs et protecteurs des arts. Cette décroissance de goût, de lumière et de talens, tarit les sources des productions du génie. La léthargie de l'esprit et du goût amène à sa suite l'insouciance de tous les ouvrages du goût et de l'esprit. Et lorsque l'on en est venu là, on ne va pas chercher chez les autres ce qu'on méprise chez soi. Si cet effet arrive dans le reste de l'Europe, je le demande aux spéculateurs en économie politique, pour qui travailleront nos artistes qu'alimentoit ce commerce avec l'étranger de tous les produits portatifs de nos arts ? A quoi nous serviroit le privilége exclusif d'un commerce sans débouché, et de productions sans consommateurs ?

Il est évident qu'on ne peut pas diminuer autour de soi les lumières, les connoissances, les talens, le goût et l'amour des arts, sans les diminuer aussi chez soi. Il y a ici réciprocité d'action. La chaîne électrique qui unit aujourd'hui le monde savant, ne peut recevoir et communiquer que des impressions simultanées. Un même mouvement entraîne aujourd'hui l'Europe dans la culture des arts; cette impulsion agit en raison directe de la puissance centrale qui émane de l'Italie et de Rome; diminuez celle-ci, vous affoiblissez celle-là.

Rome est destinée, par la nature même, à servir de centre au grand enseignement des arts; mais son existence politique en a fait encore le lieu le plus propre à devenir l'école centrale de l'Europe. *C'est la plus commune ville du monde,* disoit Montaigne, *et où l'étrangeté et différence des nations se considère le moins; car, de sa nature, c'est une ville rapiécée d'étrangers;*

chacun y est comme chez soi. Toujours en paix avec l'Europe, elle offre à l'étude une retraite assurée, même au milieu des troubles qui agitent les nations. Défendue contre les attaques de toutes les puissances, par cet état même d'inbelligérance qui la constitue, elle est l'asile le plus inviolable des trésors de l'art et de la science.

Mais si l'exemple une fois donné de la violation du dépôt commun, vient à être suivi par toutes les puissances voisines ou éloignées, que le hasard de la guerre ou les révolutions politiques rendroient maîtresses de l'Italie; si les richesses de l'art et de la science ne sont plus qu'un butin dont le premier conquérant pourra faire sa proie; si le patrimoine de tous devient le partage de chacun; si ce que les lois de la guerre et les droits même de la victoire ont respecté jusqu'à ce jour dans l'Europe civilisée; si les monumens du culte, les objets de l'instruction publique vont orner les marches triom-

phales de toutes les armées qui se diront victorieuses de Rome; si les idées commerciales attachées à la possession de ces objets, et la convoitise qu'elles font naître, portent les nations qui se feront dorénavant la guerre, à s'arracher réciproquement, à s'entre-piller les livres, les manuscrits, les tableaux, les statues; de quel danger, je vous le demande, ne seroient pas pour la science et pour l'art les conséquences de cette entreprise nouvelle? Voyez les chefs-d'œuvre de l'art partout dispersés, traînés à la suite des convois militaires, peut-être mutilés au milieu de tous ces chocs, et bientôt livrés à l'oubli, aller périr sur des terres étrangères! Voyez avorter toutes les connoissances littéraires, que l'ensemble et la réunion de ces monumens nous promettoient! Voyez disparoître ce foyer qui donnoit de l'activité au monde savant! Voyez périr avec lui l'amour des arts, le sentiment du beau, et le principe créateur du goût; s'éteindre le flambeau de

l'histoire, des recherches anciennes et de la philosophie ! Voyez Rome entière dépouillée, recouvrir ses anciennes ruines sous de nouveaux décombres, l'Europe rentrer dans la nuit du mauvais goût, et la barbarie étendre de nouveau sur elle le voile de l'ignorance !

P. S. Je voudrois bien vous faire part de mes idées sur les moyens d'établir entre la France et l'Italie un commerce avantageux à toutes deux, qui, sans nuire à l'instruction commune, en augmenteroit le développement par toute l'Europe. Mais cette lettre étant la dernière que vous recevrez de moi, je garde ce sujet pour le moment où je pourrai, de vive voix, vous communiquer avec plus de détail l'ensemble de mon plan. Ce moment n'est pas éloigné, car j'espère vous embrasser sous trois jours.

FIN DES LETTRES AU GÉNÉRAL MIRANDA.

N. B. Quoique la pièce suivante ne soit pas l'ouvrage de l'auteur de ces *Lettres*, cependant, comme elle a un rapport direct avec l'objet qui y est traité, nous croyons faire plaisir au lecteur en la réimprimant ici.

PÉTITION

AU DIRECTOIRE EXÉCUTIF.

CITOYENS DIRECTEURS,

L'AMOUR des arts, le désir de conserver leurs chefs-d'œuvre à l'admiration de tous les peuples, un intérêt commun à cette grande famille d'artistes répandus sur tous les points du globe, sont les motifs de notre démarche auprès de vous. Nous craignons que cet enthousiasme qui nous passionne pour les productions du génie, n'égare sur leurs véritables intérêts, même leurs amis les plus ardens; et nous venons vous prier de peser avec maturité cette importante question, de savoir s'il est utile à la France,

s'il est avantageux aux arts et aux artistes en général de déplacer de Rome les monumens d'antiquité, et les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture qui composent les galeries et musées de eette capitale des arts.

Nous ne nous permettrons aucune réflexion à ce sujet déjà soumis à l'opinion publique par de savantes discussions : nous nous bornerons à demander, Citoyens Directeurs, qu'avant de rien déplacer de Rome, une commission formée par un certain nombre d'artistes et de gens de lettres nommés par l'Institut national, en partie dans son sein et partie au-dehors, soit chargée de vous faire un rapport général sur cet objet.

C'est d'après ce rapport, où toutes les considérations seront discutées et pesées avec cette masse de réflexions et de lumières indispensables au développement d'un sujet si grand et si digne de vous, que vous prononcerez, sur le sort des beaux arts dans les générations futures.

Oui, l'arrêté que vous prendrez va fixer à jamais leur destin, n'en doutez point; et c'est ainsi que pour former les couronnes destinées à nos légions triomphantes, vous saurez unir les lauriers d'Apollon aux palmes de la victoire, et aux rameaux si désirés de l'arbre de la paix.

Signé, P. VALENCIENNES, Peintre; L. DUFOURNY, Architecte; LORTA, Sculpteur; LEBARBIER l'aîné, P. L. F. CASSAS, P. LEGRAND, A. GIRAUD, P. QUATREMÈRE-DE-QUINCY, FONTAINE, A. PERCIER, A. PERRIN, P. LEVASSEUR, Graveur; TASSY, P. LETHIERE, P. MOREAU, jeune, L. MOREAU, Dessinateur; BATAILLE, A. LESUEUR, S. PAJOU, S. DAVID, P. SUVÉE, P. BERRUER, S. PEYRON, P. DESORIA, P. COLAS, A. VIEN, P. DENON, G. et D. LANGE, S. FORTIN, S. MOLINOS, A. GIRODET, P. GIZORS, A. DUMONT, S. MEYNIER, P. BOIZOT, P. MICHALLON, P. BENCE, P. CHANCOURTOIS, P. LEMPEREUR, G. SOUFFLOT, A. MASSON, S. JULIEN, S. AUBOURG, VINCENT, P. ROLAND, S. LEMONNIER, P. DESROCHES, P. ESPERCIEUX, S. DEJOUX, S. CLERISSEAU, P. et A.

N. B. Il ne fut fait aucune réponse à cette Pétition.